В. ВИЛЕНКИН

В СТО ПЕРВОМ ЗЕРКАЛЕ



В. ВИЛЕНКИН • В СТО ПЕРВОМ ЗЕРКАЛЕ



В. ВИЛЕНКИН

В СТО ПЕРВОМ ЗЕРКАЛЕ



1921

Анна Ахматова

В. ВИЛЕНКИН

В СТО ПЕРВОМ ЗЕРКАЛЕ

•

Москва
Советский писатель
1987

ББК 83 3Р 7
В 44

Художник *Владимир МЕДВЕДЕВ*

В книге в качестве иллюстративного материала используются архивные, подчас любительские, плохо сохранившиеся фотографии.
Публикуя их, издательство стремилось как можно шире представить читателям иконографию Анны Ахматовой.

4603010102—154
В ————————— 432—87
083(02)—87

Встречи с поэтом

Подступы к «тайнам ремесла»

Эта книга состоит из двух частей. Их внутренняя взаимосвязь и, может быть, даже взаимопроникновение составляют, как мне кажется, ее конструктивную особенность. Первая часть касается судьбы и творчества Анны Ахматовой в плане мемуарном, на основании встреч и бесед с нею на протяжении почти тридцати лет. Сюда, естественно, проникли и попытки осмысления ее поэзии. Вторая носит характер преимущественно аналитический, но многое прошло и здесь сквозь призму воспоминаний или записей в старом дневнике. Отсюда неизбежность, а иногда и необходимость возвращения к одним и тем же темам, которые по-разному освещаются контекстом.

Читатель не найдет здесь ни полноты биографии Анны Ахматовой, ни всестороннего исследования ее литературного пути на широком историческом фоне эпохи. Книга моя сложилась сама собой из впечатлений и раздумий многих лет.

«В ста зеркалах»— так назвала Анна Ахматова «Полосатую тетрадь» посвященных ей стихов. Эта книга — как бы сто первое зеркало, в котором отразилась творческая личность поэта.

В. Виленкин

1

Первое, что запомнилось

Впервые я увидел Ахматову зимой 1928 года в Ленинграде, в Пушкинском доме на Тучковой набережной. Для студента-москвича, недавно принятого на Высшие курсы искусствоведения при Институте истории искусств, встреча эта была просто счастливой случайностью. Тем не менее я был к ней как будто подготовлен и помню, как замер от радости, сразу узнав ее по портретам, по «горбинке», по «челке» среди множества народа, пришедшего в тот зимний вечер в Пушкинский дом на открытое юбилейное заседание памяти Тютчева.

Любовь к стихам Анны Ахматовой в 17 лет была у меня, как ни странно, уже давней. Заразили меня ею сестры, в особенности младшая из них, Вера, студентка историко-филологического факультета, вокруг которой группировалась в 1919—1921 годах талантливая университетская молодежь: М. М. Кенигсберг, А. В. Чичерин, С. Д. Богдановский, Д. Е. Михальчи, А. М. Ромм, братья Горнунги и еще несколько человек. Всем им было тогда по 18—20 лет, все они готовились стать филологами или лингвистами, увлекаясь кто романской филологией, кто санскритом, кто итальянским языком и почему-то все поголовно — Э. Т. А. Гофманом. Собирались они часто и почти всегда у нас, на Малой Дмитровке (теперь ул. Чехова), в доме 29, том самом, где во флигеле жил когда-то Чехов. В нашей столовой места было много, и из окон шестого этажа видна была «вся Москва». Зимой там стоял, как везде тогда, лютый холод и на столе не было ничего, кроме пшенной каши без масла и морковного чая без сахара, да и то не всегда. Но за этим круглым столом или в углу, возле

ледяного рояля, было шумно и весело. Запальчиво обсуждались первые литературные и научные пробы; самые резкие и страстные споры с удивительной легкостью перемежались импровизациями, музицированием и стихами. Стихов читалось множество. Они-то, главным образом, и привлекали меня сюда, в эту компанию, куда меня допускали при неизменном условии: «Сиди и помалкивай, а то выгоним».

Среди разнообразных тяготений этого молодого кружка к современной поэзии — от символистов до Маяковского — одно из самых сильных было «ахматовское». У Веры «Четки» и «Белая стая» не только стояли на книжной полке рядом с Блоком, но были почти полностью у нее в памяти, и я тоже легко запоминал их на слух (я вообще рос под большим ее влиянием — первые книги, первые билеты на дневные концерты в консерваторию — все от нее). Потом, после ее безвременной смерти в 1921 году, в нашем доме к этим сборникам Ахматовой прибавились еще три маленькие книжки: «Подорожник», «Anno Domini», «У самого моря», тогда только что вышедшие в изданиях «Petropolis» и «Алконост». Мне они стали теперь уже совершенно необходимы.

Приехав по окончании школы учиться в Ленинград, я жил там один и мало кого знал, еще не успев сблизиться ни с кем из однокурсников. Кроме института бывал изредка в одном только доме — в Шереметевском дворце на Фонтанке (позднее я узнал, что когда-то он назывался Фонтанный дом). Привлекала меня сюда не столько возможность еще раз пройтись в неурочное время по холодным и мрачным залам Музея крепостного дворянского быта, сколько гостеприимная и, в молодой своей части, очень веселая семья смотрителя дворца В. К. Станюковича, сына писателя. Довольно часто и по разным поводам здесь упоминалось имя Ахматовой, и как поэта, и как соседки: она уже несколько лет жила во флигеле дворца вместе с известным искусствоведом Н. Н. Пуниным. Жила в большой бедности, почти в нищете, но никто никогда не слыхал от нее ни одной жалобы и ни одной просьбы, как говорили Станюковичи.

Ленинград я воспринимал тогда почти болезненно остро. Уж очень тяжко он наваливался на меня сразу всеми своими грузами — и петровским, и николаевским, и пушкинским, и достоевским, и блоковским, да еще

сплошь в своей безысходной осенней промозглости, а потом в бесконечных зимних потемках. Жилось мне там трудно. Может быть, поэтому даже пушкинский Петербург оборачивался ко мне тогда только трагической, гибельной своей стороной.

Но почему-то чаще всего, чуть ли не на каждом шагу, я ощущал себя в городе Ахматовой. Помню, как я ходил по улицам, по набережным и бубнил себе под нос: «Как площади эти обширны, // Как гулки и круты мосты...», «Был блаженной моей колыбелью // Темный город у грозной реки...», «Вновь Исакий в облаченьи // Из литого серебра...» — и еще многое, многое другое, и разрозненное, и целыми стихотворениями. А что, если я ее встречу? Ведь она и сейчас тут, где-то рядом, где-то ходит... Мне почему-то казалось, что впервые я увижу ее непременно одну и непременно в сумерках, ветреных или ненастных, что мы вдруг окажемся рядом на набережной у Летнего сада, или возле темной громады Исаакия, или во дворе Фонтанного дома. Мне мерещились изящество и некая таинственность «петербургского» силуэта, скользящая, неверная походка, увы, чуть ли не «шляпа с траурными перьями».

И вот наконец я ее встретил, только не на набережной и не за черными чугунными воротами Шереметевского дворца, а в многолюдной толчее литературного вечера, в ярко освещенном фойе, во время перерыва между двумя отделениями (председательствовал академик С. Ф. Ольденбург, основной доклад читал Н. И. Тютчев, внук поэта).

Она показалась мне очень худенькой, хрупкой, бледной и почему-то вовсе не такой высокой, как я себе представлял,— вероятно, потому, что была в туфлях на немодных низких каблуках. В черном, очень простом каком-то платье. Рядом, держа ее под руку, стоял Н. Н. Пунин. Бросился в глаза его резкий нервический тик. Они были очень окружены, шел какой-то общий оживленный разговор. Из-за колонны мне было видно, как к ней подвели какого-то немолодого сухопарого человека в элегантном костюме и крахмальном воротничке, я услышал, как его ей представили: «Борис Михайлович Энгельгардт» (это был известный литературовед-теоретик и философ),— и до меня долетел ее негромкий высокий голос: «Но мы знакомы двадцать лет!..»

Когда много лет спустя я однажды рассказал об этом в присутствии Анны Андреевны, она, помолчав и без тени

улыбки, сказала: «И что удивительно — все это так и было». Как известно, она вообще не очень-то доверчиво относилась к воспоминаниям.

Это была первая встреча; о знакомстве с ней я тогда, разумеется, и не думал, хотя втайне завидовал и Станюковичам, и «этому Энгельгардту». Произошло же оно почти ровно через десять лет, в июле 1938 года.

Художественный театр, где я уже пятый год тогда работал, приехал на гастроли в Ленинград, и В. И. Качалов взял меня с собой в качестве литературного секретаря, хотя я был ему там совершенно не нужен,— просто по своей обычной доброте, чтобы доставить мне удовольствие.

В один прекрасный день артист МХАТа Всеволод Алексеевич Вербицкий, с которым нас связывали общие литературные интересы, подошел ко мне в вестибюле «Астории» и не без лукавства сказал: «Ну, можете завидовать: в воскресенье я обедаю в одном доме, где будет Ахматова». Эффект был именно тот, на который он рассчитывал, я и не пытался скрыть свою зависть, она, конечно, была у меня на лице написана. На другой же, кажется, день Всеволод Алексеевич позвонил ко мне в номер: «Могу вас обрадовать. Вы тоже приглашены на этот обед и пойдете со мной».—«Как же так, к незнакомым людям, обедать?»—«Ну, в данном случае это не имеет значения». Неудивительно, что этот разговор мне запомнился слово в слово.

Мы были приглашены к известному ленинградскому любителю искусства и коллекционеру И. И. Рыбакову, по профессии юристу, с которым дружили Коровин, Головин, Добужинский и многие другие крупнейшие художники. Жил он с женой и дочерью в огромной квартире на Кутузовской (б. Французской) набережной. Картины встретили нас уже на площадке лестницы. В комнатах они занимали все стены, и чего-чего тут только не было, начиная с живописи XVIII века и кончая «Миром искусства». В одной из комнат находилась целая коллекция старинных икон, только их почему-то было плохо видно, да и некогда было их сейчас разглядывать, хозяева приглашали прийти для этого специально. Но, пожалуй, самое замечательное из того, что я увидел в этом доме-музее, был фарфор — богатейшее, первоклассное, изысканное собрание русских фарфоровых изделий XVIII и XIX веков. Одни только статуэтки Императорского завода, Гарднера и Попова за-

нимали сверху донизу целые шкафы; на розыски и собирание их по разным городам России Рыбаков потратил многие годы упорного труда.

Мы с Вербицким пришли первыми и рассматривали все эти сокровища, когда в передней раздался звонок...

Ахматова вошла в столовую, и мы встали ей навстречу. Первое, что запомнилось, это ощущение легкости маленькой узкой руки, протянутой явно не для пожатия, но при этом удивительно просто, совсем не по-дамски. Сначала мне померещилось, что она в чем-то очень нарядном, но то, что я было принял за оригинальное выходное платье, оказалось черным шелковым халатом с какими-то вышитыми драконами, и притом очень стареньким — шелк кое-где уже заметно посекся и пополз.

Анну Андреевну усадили во главе стола, и начался обед, роскошный, с деликатесами и сюрпризами, очевидно тщательно продуманный во всех деталях. Одна только сервировка чего стоила! Для закусок — тарелки из киевского стариннейшего фаянса, суп разливали не то в «старый севр», не то в «старый сакс». В этом своем странноватом халате Анна Андреевна, по-видимому, чувствовала себя среди нас, парадно-визитных, как в самом элегантном туалете. Больше того, что-то царственное, как бы поверх нас существующее и в то же время лишенное малейшего высокомерия сквозило в каждом ее жесте, в каждом повороте головы.

Разговоров всех уже не помню, но когда речь зашла о поэзии и стали перебирать разных поэтов, чтобы услышать ее мнение о них, помню, что она очень поддержала что-то хорошее, сказанное о Луговском, а о Багрицком отозвалась холодно, отчужденно.

После обеда Вербицкого стали просить что-нибудь почитать, и читал он довольно долго: мне, по крайней мере, показалось, что слишком долго: большие куски из «Пиковой дамы». Анна Андреевна слушала внимательно и терпеливо; хвалила и благодарила артиста вместе со всеми, но сдержанно. Вербицкий, кажется, сам не рад был, что затянул, и смотрел на Анну Андреевну виноватыми глазами. Да и мы все смотрели на нее в ожидании и надежде, не решаясь ее просить читать, но она тут же сказала сама, как-то полувопросом: «Ну что же, теперь я почитаю?»

Она не отодвинулась от обеденного стола, не изменила позы, словом, ничем не обозначила начала. Я только

увидел, как кровь прилила у нее к щекам с первой же строчкой: «Я пью за разоренный дом...» Это был «Последний тост», тогда еще нигде не напечатанный. Потом, почти без паузы, она прочитала «От тебя я сердце скрыла, словно бросила в Неву...». И еще одно стихотворение 20-х годов, тогда же затерявшееся, как она сказала, в каком-то журнале[1],— «Многим». Напомню эти стихи:

Я — голос ваш, жар вашего дыханья,
Я — отраженье вашего лица,
Напрасных крыл напрасны трепетанья,
Ведь все равно я с вами до конца.

Вот отчего вы любите так жадно
Меня в грехе и в немощи моей;
Вот отчего вы дали неоглядно
Мне лучшего из ваших сыновей;
Вот отчего вы даже не спросили
Меня ни слова никогда о нем
И чадными хвалами задымили
Мой навсегда опустошенный дом.
И говорят — нельзя теснее слиться,
Нельзя непоправимее любить...

Как хочет тень от тела отделиться,
Как хочет плоть с душою разлучиться,
Так я хочу теперь — забытой быть.

Больше она ничего не захотела читать, словно исчерпав нечто заранее решенное или сейчас для нее возможное, и было ясно, что просить бесполезно.

Как она читала? Негромко, мерно, но с ощутимым биением крови под внешним покоем ритма. Ничего не подчеркивая, не выделяя, ни стиха, ни строфы, ни одного отдельного слова, ни одной интонации, так что каждое стихотворение выливалось как бы само собой, на едином дыхании, но каждое — на своем дыхании, в своей особой мелодике. Ближе всего из того, что мне приходилось слышать из авторских чтений, это было, пожалуй, к фонографической записи Блока.

Встав из-за стола, все опять занялись рассматриванием коллекций. Раскрывались одна за другой какие-то толстые

---

[1] «Свирель Пана», 1923, № 1.

картонные папки с рисунками; на полированном красном дереве теснились бесчисленные фарфоровые собачки всевозможных пород; пестрели изысканными букетами и миниатюрами богато золоченные чашки. Принесли и «ахматовскую иконографию». Когда Анна Андреевна брала в руки то маленькую камею со своим изображением, то «статуэтку Ахматовой» работы Наталии Данько, то какой-нибудь уникальный графический портрет, с полным равнодушием кладя потом эти вещи обратно в «коллекцию»,— все это наше занятие со стороны могло бы, вероятно, показаться каким-то очень странным парадоксом. Тогда мы не знали, что вот такую же «статуэтку Ахматовой», чудом сохранившуюся у нее, она не так давно продала, чтобы на эти деньги съездить в Москву повидаться с Осипом Мандельштамом, самым близким ей поэтом. Уникальную статуэтку «купила С. А. Толстая для Музея Союза писателей», как сказано в позднейших воспоминаниях Ахматовой[1].

Анна Андреевна собралась уходить. В передней кто-то из нас снял с вешалки и подал ей стаpенький макинтош — так тогда называли прорезиненное непромокаемое пальто,— и она подошла к зеркалу, чтобы надеть шляпу. Я вызвался ее проводить и у подъезда попросил ее подождать, пока сбегаю за машиной. Она удивленно подняла брови: «А вы уверены, что мне необходима машина? Пойдемте лучше пешком, я вас проведу через Летний сад, хотите?»

На другой день Василий Иванович Качалов прежде всего потребовал от меня подробнейшего («Только ничего не пропускайте!») рассказа обо всем, что было накануне. Он долго не мог мне простить, что я запомнил наизусть один «Последний тост», а из других двух стихотворений почти ничего не запомнил.

---

[1] А. Ахматова. (Листки из дневника). Рукопись. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. 1073, № 81. В дальнейшем ссылки на этот фонд даются в тексте с указанием «ГПБ».

2

«Канделябры эпохи»

Да и «Последний тост» я запомнил неточно, как потом выяснилось. И с теми же ошибками его, с моих слов, выучил В. И. Качалов. В это время поэзия Ахматовой как-то особенно к нему приблизилась, вернее сказать, впервые по-настоящему им завладела.

Он знал ее стихи с давних пор, еще с 10-х годов, с выхода «Четок» и «Белой стаи», с редких предвоенных петербургских встреч; многие отдельные строки, строфы и целые стихотворения помнил наизусть. В разговорах об Анне Андреевне он с большой нежностью вспоминал встречу с ней в Кисловодске, в санатории Цекубу (сокращенное название Комиссии по улучшению быта ученых), летом 1927 года, когда «она была такая худенькая, бледная и вот с такими серыми глазами»— двумя пальцами показывал, с какими: от брови до щеки. Что-то его тогда, по-видимому, и тронуло и пронзило не только в ее стихах, но и во всем ее облике, физически почти невесомом и духовно несгибаемом. Это и теперь еще проскальзывало в каких-то интонациях его воспоминаний. Легко было понять, почему после внезапного отъезда Ахматовой из Кисловодска Василию Ивановичу стало тошно «даже смотреть на оставшихся дам», о чем он тут же ее известил в довольно длинных стихах, отправленных ей вслед. Это стихотворное признание, наспех прикрытое кое-каким юмором, Анна Андреевна хранила бережно и много лет спустя подарила мне в том же конверте, адресованном в «б. Шереметевский дворец на Фонтанке», в котором оно до нее дошло (а ведь чего только не происходило с ее архивом за эти годы!). С ее разрешения я уже однажды опубликовал отрывок из этого

послания в своей книге «Качалов»; мне хочется привести его и здесь.

Скучно и грустно, что Вас с нами нет.
Грустно завял на окне мой букет,
Вам предназначенный. Тщетно я с ним
Всюду искал Вас, тоскою томим,—
В окна заглядывал двух поездов,
Но не нашел никакейших следов,
Весь кисловодский обрыскал вокзал,
Возле уборной я даже Вас ждал
(Дамской, конечно), но след Ваш простыл.
И восвояси, угрюм и уныл,
Вновь в Цекубу возвратился и там
Даже смотреть на оставшихся дам
Я не хотел, и не пил, и не ел,
Вот как меня Ваш поступок задел.

При близком общении с Василием Ивановичем можно было иногда почувствовать наступление того, обычно скрытого от посторонних глаз, момента его внутренней духовной жизни, когда ему становился особенно нужен, близок, созвучен тот или другой поэт. Это могла быть ошеломленность внезапным открытием, как бы откровение или рождение новой любви,— так у него произошло с поэзией Пастернака, которого он долгие годы не понимал, не чувствовал, «не принимал»[1], пока не прочитал стихов из сборника «На ранних поездах» и — особенно — пока не услыхал цикла «стихов из романа». Но это могло быть и радостью возвращения к поэту, давно уже близкому, но только теперь как бы заново открывшемуся и только сейчас ставшему необходимым,— чтоб книжка была всегда под рукой, в кармане, на столике у кровати. Так было у него с Ахматовой в конце 30-х и в начале 40-х годов, особенно после выхода в свет ее сборника «Из шести книг». Это была первая книга стихов Анны Ахматовой после долгого перерыва («Anno Domini MCMXXI» вышла вторым изданием в 1922 году и давным-давно стала, как и все предыдущие ее сборники, большой библиографической редкостью).

---

[1] «Спасибо и за Пастернака. Вникаю, вчитываюсь, внюхиваюсь, но пока все еще не могу взволноваться, все еще холоден к нему»,— писал он мне, например, 20 июня 1939 г.

Выход сборника «Из шести книг», куда вошло все лучшее из «прежней Ахматовой» и большой цикл новых стихов под заглавием «Ива», был событием для старой интеллигенции и совершенно ошеломил студенческую и литературную молодежь, никогда не читавшую ничего подобного.

Книгу эту давно ждали. О ней заговорили еще до выхода из печати, так как некоторые новые стихи Ахматовой были известны по журнальным публикациям или ходили в списках. С другой стороны, и совсем уже неожиданно, еще не вышедшая книга, вернее ее верстка, стала предметом горячего обсуждения на заседаниях литературной секции недавно созданного Комитета по Государственным премиям в области литературы и искусства. В. И. Немирович-Данченко, первоначально возглавлявший комитет, привлек меня к работе этой секции в качестве референта. Я бывал на всех ее заседаниях 1940—1941 годов и могу свидетельствовать, что довольно долгое время книга Ахматовой (то есть, собственно, первая ее часть, «Ива») значилась в списке кандидатур на премию. За нее горячо ратовали, причем с явным удовольствием, А. Н. Толстой и Н. Н. Асеев, которых поддерживал А. А. Фадеев. Правда, инициатива эта не нашла своего завершения...

Но вот наконец книга вышла в свет. Изящный томик в кремовой обложке, с превосходным графическим портретом работы художника Н. Тырсы, расхватали в московских и ленинградских книжных магазинах молниеносно. Мне каким-то чудом удалось достать два экземпляра, и один из них я подарил Василию Ивановичу. Я послал ему эту книгу в Ленинград, куда он поехал с театром на гастроли, но вскоре заболел и попал в больницу с обычным своим воспалением легких. В оглавлении я отметил карандашом все «самое замечательное»— боялся, как бы его первые впечатления не оказались случайными или недостаточно определенными. В ответ через несколько дней пришло письмо, где говорилось: «Очень благодарю за Ахматову. Не расстаюсь с томиком, взял его в больницу и перечитываю. Очарователен, по-моему, «Пастернак» у нее (из отмеченных Вами) и вообще много волнительного» (11 июня 1940 г., из Свердловской больницы). За день до этого мне писал его сын Вадим Васильевич Шверубович, навещавший отца в больнице: «Читает Ваш том Ахматовой с упоением и «Войну и мир».

Когда Василий Иванович вернулся в Москву, оказа-

лось, что он уже несколько новых стихотворений из «Ивы» знает наизусть, запомнив их с легкостью. С тех пор он стал читать стихи Ахматовой иногда на бис в своих больших концертах и очень часто, наряду с Блоком, Маяковским, Пастернаком, Есениным,— дома, в гостях, в актерском фойе Художественного театра в перерывах между своими сценами в «Воскресении» или «Вишневом саде», в студенческих аудиториях, где его разговор с публикой всегда становился особенно интимным и доверительным.

Читал он чаще всего «Дай мне долгие годы недуга...», «Смуглый отрок бродил по аллеям...», «Вновь Исакий в облаченьи...», «Когда в тоске самоубийства...»[1], «Для того ль тебя носила я когда-то на руках...», «Лотову жену», а из более поздних стихов —«Данте», «Клеопатру», «Мне ни к чему одические рати...». «Лотова жена» всегда была одним из его самых любимых стихотворений, я бы даже сказал — среди самых любимых произведений русской поэзии вообще («И если не очень лень,— пришлите что-нибудь коротенькое Пастернака и Ахматовой[2] — про жену Лота, например»,— писал он мне из санатория «Барвиха» в Остафьево еще раньше, летом 1938 года).

В военные годы Качалов включил в свой концертный репертуар несколько стихотворений из цикла «Ветер войны». Особенно он любил «Мужество», и звучали у него эти стихи удивительно широко и мерно. Весной 1942 года, когда он жил в Тбилиси вместе с другими старейшими артистами Художественного театра, я как-то получил «с оказией» в Саратов последнюю его фотографию с надписью и со следующими строками на обороте:

«На случай,— вдруг Вам почему-либо не попало на глаза ахматовское стихотворение, напечатанное в «Правде», кажется, в марте,— прилагаю:

МУЖЕСТВО

Мы знаем, что́ ныне лежит на весах
И что́ совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.

---

[1] Иногда он читал это стихотворение без первых четырех строк, начиная прямо с пятой: «Мне голос был. Он звал утешно...»

[2] Обычная качаловская деликатность: «коротенькое»— чтобы не утруждать переписыванием.

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова,—
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем
И внукам сдадим[1], и от плена спасем
Навеки!»

В других письмах Василий Иванович спрашивал, не знаю ли я еще каких-нибудь новых ахматовских стихов, и я кое-что ему посылал из полученного мной из Ташкента через Е. С. Булгакову. Это и были стихи, позднее вошедшие в цикл «Ветер войны» («Nox», «Щели в саду вырыты...», «С грозных площадей Ленинграда...» и другие).

Отношение В. И. Качалова к Анне Ахматовой — нежное, благодарно-творческое, по-моему, одно из ярких проявлений значительности ее поэзии в духовной культуре эпохи,— поэтому я на нем подробно и останавливаюсь. Чем глубже Василий Иванович погружался в ее стихи, включая их в свою работу, тем большую он ощущал в них внутреннюю необходимость и тем более его волновала судьба их автора. О каждой нашей встрече с Анной Андреевной я должен был ему подробно рассказывать, описывать, как она живет, как выглядит, кто и что ее окружает. Вот несколько записей из моего дневника тех лет:

«*12 октября 1940.* Был у В. И. Он опять увлечен Ахматовой. Много читал ее стихов.

5 марта 1946. В воскресенье — у В. И. в больнице. Очень похудел, очень мрачен... Много и подробно о смерти И. М. Москвина. ...Не расстается с книгой Ахматовой. Пушкин на столе.

23 февраля 1947. Приехал из Ленинграда. В. И. расспрашивал подробно об Ахматовой. Все время о ней думает».

Их последняя встреча произошла весной 1946 года.

Эта первая послевоенная весна стала весной ахматовских триумфов в Москве. Один за другим с огромным успехом проходили вечера встреч группы приехавших из Ленинграда поэтов с московскими поэтами. В конце первого

[1] Словом «сдадим» он своевольно и сознательно заменял авторское «дадим» также и на концертной эстраде.

отделения обычно выступала Ахматова, в начале второго — Пастернак. На эстраде они сидели рядом.

Мы с Вадимом Шверубовичем попали на самый парадный, первый вечер — в Колонном зале Дома союзов. Какое же это было торжество, какой незабываемый светлый праздник русской поэзии! Сколько здесь собралось в этот вечер военной и студенческой молодежи, какие славные мелькали лица, как забиты были все входы в зал, как ломились хоры и ложи от наплыва этой толпы юношей и девушек с горящими глазами, с пылающими щеками. Каким единством дышал этот зал, хором подсказывая Пастернаку то и дело забываемые им от волнения слова, вымаливая у Ахматовой еще, еще и еще стихи военных лет, стихи о Ленинграде, стихи о любви. Она и здесь, в Колонном зале, читала негромко, без жестов, чуть-чуть напевно, стоя в своем простом черном платье и белой шали у края эстрады.

Помню, что, когда вскоре после этого вечера я шел к Елене Сергеевне Булгаковой в Нащокинский переулок, где должны были встретиться Ахматова и Качалов, я думал, что вот сегодня Анна Андреевна будет, наверно, совсем другая, чем обычно, что вот я наконец увижу ее «на крыльях успеха». Но ничего подобного я не увидел.

Судя по краткой записи у меня в дневнике, поначалу все шло в этот вечер довольно напряженно. Василий Иванович в передней, помогая Анне Андреевне, приехавшей позже, снять пальто, от волнения сказал что-то совсем несуразное, вроде: «Но как вы... возмужали», явно вспоминая Ахматову 1927 года и не находя слова. За круглым столом в булгаковской уютной синей столовой часто возникало молчание. В тот вечер у Елены Сергеевны было мало гостей — еще только Вадим Шверубович с женой, балериной Большого театра Е. В. Дмитраш, и я. Шли какие-то довольно натужные рассказы. Василий Иванович стал вспоминать встречу в Кисловодске, свои тогдашние стихи, что-то даже попытался процитировать. Анна Андреевна если и не подхватила, то, во всяком случае, с улыбкой поддержала эту тему; за столом стало чуть-чуть теплее. По какому-то поводу, тоже в связи с какими-то общими воспоминаниями, кажется, она вдруг сказала Качалову: «Мы ведь с вами канделябры эпохи, не правда ли?» Шутила, одобрительно принимала шутки. Ела, пила вместе с нами. И все-таки оставалась чем-то от всех нас отъеди-

ненной. Так мне, во всяком случае, казалось. И не в первый раз. Глядя на Анну Андреевну в обществе, я иногда невольно думал: вот ведь и проста, и оживленна, и естественна, и острым словом владеет, и улыбается искренно на иную остроту, а всё — одна, всё сама с собой, всё какое-то присутствие-отсутствие.

Но все тут же менялось, как только начиналось чтение стихов. Как будто происходило мгновенное включение тока, и каким бы непроницаемым ни казалось в это время ее лицо, как бы ни отводила она от вас взгляд, все равно это было *ваше* общение с поэтом. Так было и в тот вечер, когда Анна Андреевна подряд, с краткими паузами, как будто даже торопясь сделать все, что решила, и еще прибавляя к этому что-то «по ходу», читала Качалову, и явно именно ему, одну из «Ленинградских элегий» («...Меня, как реку, // Суровая эпоха повернула...»), весь цикл «Cinque»[1], почти весь ташкентский цикл, и еще эти странные, до сих пор не до конца мне понятные строфы, которые назывались сначала «Ночные видения», а потом, в измененной и расширенной редакции,—«Путем всея земли», и еще, и еще новые стихи (из старых, по-моему, не было ни одного).

Потом стал читать Василий Иванович — сначала Ахматову (оказалось, что он знает наизусть гораздо больше, чем я думал), затем Блока. Не знаю, может быть, под влиянием только что отзвучавшего и, конечно, поразившего его чтения поэта, но только помню, что читал он в тот вечер вдохновенно: особенно строго в смысле чистоты и нерушимости ритмов и вместе с тем — с полной, какой-то бесстрашной душевной раскованностью.

У меня в дневнике после этого вечера — краткая запись: «Кажется, они понравились друг другу». Но я что-то не помню ни взаимных благодарностей, ни комплиментов, а помню только сплошной поток стихов, которому, казалось, в тот вечер вообще не будет конца.

---

[1] Пять (*итал.*).

3
Фонтанный дом и улица Красной конницы

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу...

Общение с Анной Андреевной при свиданиях с ней с глазу на глаз всегда было нелегким. Трудность эта иногда даже переходила в какую-то тяжесть: уж очень крепким концентратом становились порой ее беседы, с их неожиданными углублениями и поворотами, с их какой-то, как я теперь понимаю, непрерывной, неослабевающей существенностью, то есть, проще говоря, с полным отсутствием болтовни и с невольно возникающим отсюда чувством ответственности за свои собственные слова. Хотя, в отличие, например, от Булгакова или, как рассказывают, от Мандельштама, Анне Андреевне, по-моему, совершенно не была свойственна способность незаметно экзаменовать своего нового собеседника.

Я, во всяком случае, не почувствовал ничего подобного, когда впервые пришел к ней в Фонтанный дом зимой 1940 года. Помню, что позвонил из гостиницы несколько неуверенно и чуть ли не после первой же фразы неожиданно услышал: «Я вас жду, приходите сейчас»— так звонко, определенно, без паузы, как будто ни малейшей неожиданности в моем появлении не было, даже как будто мой звонок — кстати, как будто зачем-то я ей нужен. Но оказалось, что все это — чистая моя фантазия. Я и до сих пор не понимаю, почему она меня тогда к себе позвала.

До этого у нас была только еще одна встреча в Москве, у актрисы Художественного театра Н. И. Сластениной. Было это зимой 1939 года. Я заехал за Анной Андреевной на улицу Кирова к художнику А. А. Осмеркину. Там оказалось шумно уже в прихожей, кого-то не то встречали, не то провожали, по какому-то поводу пили шампанское, и Анна Андреевна мне показалась оживленной, даже веселой. А у Сластениной, где ее принимали, может быть, уж слишком восторженно и подчеркнуто почтительно, она сразу замкнулась. Прочитала два-три стихотворения, надписала заранее приготовленные хозяйкой дома старые свои книги, посидела за столом, больше слушая, чем участвуя в разговоре, и вскоре стала собираться домой. Оживилась она только в машине, да и то благодаря неожиданному казусу. В Левшинском переулке было уже совершенно темно; в большом шестиместном «паккарде», который прислали по вызову Сластениной из «Метрополя», шофер тоже не включил свет. Я открыл дверцу перед Анной Андреевной и в полной уверенности, что сажусь рядом с ней, не рассчитав, что заднее сиденье находится в этой машине гораздо глубже, чем в обычной, второпях плюхнулся на пол, где и застыл от боли в копчике и от позора. «Где же вы?!» — раздался откуда-то сзади смеющийся голос.

У меня, к сожалению, не сохранились многие из моих тогдашних записей в дневнике, но есть вещи, которые мне и так, без дневника, памятны на всю жизнь. Ясно вижу эту большую голую комнату, в которую она меня ввела прямо из маленькой прихожей, сама открыв мне дверь. Квартира Пуниных, где она жила с 1926 года, находилась во внутреннем дворе, в третьем этаже правого флигеля (в первом этаже, как мне потом однажды сказала Анна Андреевна, когда-то жил П. А. Вяземский,— она мне показала его окно).

Анна Андреевна усадила меня, а сама продолжала подкладывать дрова в полукруглую высокую, типично петербургскую печку, опустившись на колени перед открытой дверцей. Я пока оглядывался: нет, не так уж голо, как мне показалось в первую секунду: у стены стоит кровать, или, вернее, койка, покрытая простым темным одеялом; на другой стене висит зеркало в старинной золоченой раме. Рядом, не то на полочке, не то на этажерке, не помню,— что-то фарфоровое, не бог весть что, но тоже старинное.

В углу — икона, складень. У стены рядом с входной дверью стоит маленький прямоугольный стол, с простой чернильницей, с пресс-папье — значит, письменный; не то один, не то два старых стула, просиженное кресло. Ни шкафов, ни стеллажей. Книги — на столе, на стуле, на подоконнике. (Так и хочется сказать: а в окно «смотрит в комнату старый клен», тот самый, «свидетель всего на свете, на закате и на рассвете», воспетый в «Поэме без героя», но, увы, я его и тогда не увидел и позднее почему-то не замечал.)

Даже по сравнению со скромнейшим кабинетом М. А. Булгакова — единственным кабинетом писателя, который я тогда знал,— все это казалось почти нищенским. Но не только не вызывало жалости, а, наоборот, усугубляло уважение. О Булгакове я тогда подумал, наверно, еще и потому, что запомнил его слова: «Имейте в виду, что настоящие вещи пишутся на краешке кухонного стола, а не в кабинете».

Поначалу беседа не клеилась совсем — с моей стороны от полной, как говорят актеры, зажатости, от непреодолимого стеснения, а с ее — очевидно, за неимением никакой дежурной пластинки с заранее приготовленными на сегодня разговорами (такие «пластинки», как известно, водятся у многих писателей, даже очень талантливых,— у нее их не было никогда).

Помнится, Немирович-Данченко, Станиславский, даже молчаливый Качалов с первой же встречи начинали меня расспрашивать, кто я и что я, чем живу, где учился и т. д. и т. п. Скажем, Пастернака или, совсем по-другому, Булгакова можно было просто молча слушать, глядя им в рот, хоть часами. А здесь, с Анной Андреевной, которая, вернувшись из кухни, налила мне и себе по чашке черного кофе и вот опять замолчала надолго, я просто не знаю, как себя вести. И вдруг она мне говорит, причем даже не улыбнувшись: «А знаете, с вами сразу легко. С вами можно молчать». Вот тут-то и начался разговор.

О чем? Сейчас уже не все помню. Вероятно, началось с Пастернака, с Булгакова, с Качалова, с того, что мне было тогда дороже всего и в искусстве, и в личных отношениях, что не могло быть безразлично и ей, и это сразу почувствовалось.

В свои «миры» Анна Андреевна впускала с большой осторожностью, только на мгновение что-то приоткрывая, ни на чем не останавливаясь надолго. Помню, что сразу как-

то пришибли меня некоторые неожиданные признания. Совсем не любит Чехова, и не только Чехонте, но вообще Чехова, ни рассказов, ни пьес[1]. «Макбет» для нее сейчас, в данный момент, даже больше значит, чем «Гамлет»... Все это — каждый раз в связи с каким-то ходом мысли, без малейшего подчеркивания, без тени бравады. Еще запомнилось: «У вас один Пушкин, а у меня два: у меня еще Гораций есть» (это показалось мне преувеличением; впоследствии Анна Андреевна никогда при мне этого не повторяла и никого с Пушкиным не сравнивала). Гораздо понятнее показалось то, что Достоевский значит и всегда значил для нее больше, чем Толстой.

Говорили о Тютчеве, об Иннокентии Анненском («Это был мой учитель, да и не только мой»). Кажется, в этот же раз — о Блоке, в ответ на мои расспросы. Очень доверчиво, даже неожиданно для первого разговора — о Гумилеве, ее первом муже. Стихов на этот раз не было,— я так и не осмелился попросить ее что-нибудь почитать.

В Фонтанном доме я у нее потом бывал несколько раз, начиная с зимы 1946—1947 годов,— каждый раз, как приезжал в Ленинград. Особенно мне запомнился первый мой приход к ней в ту зиму.

Когда Анна Андреевна открыла мне дверь, я не мог не заметить сразу, как она осунулась и как изменилось, стало каким-то неспокойным выражение ее глаз. На этот раз были особые причины, затруднявшие начало разговора. Я боялся причинить ей какую-нибудь невольную боль.

Среди книг, как всегда повсюду разбросанных, которые я стал разглядывать, было много библиотечных — о Моцарте, о его жизни и творчестве, французских, немецких, английских; были тут и очень редкие старинные издания. На мой вопрос, почему у нее сейчас такое скопление «моцартианы», Анна Андреевна сказала, что книги эти приносят по ее просьбе из фондов Публичной библиотеки, что нужны они ей и для ее «пушкинских штудий», и потому, что с некоторых пор ее «заинтриговал» Моцарт как личность, что она много думает о его судьбе, об истории создания «Реквиема», о тайне, окружающей его смерть

---

[1] Анна Андреевна, к сожалению, так и не успела потом открыть для себя Чехова, чеховский мир, как это произошло в начале 40-х гг. с Пастернаком, который ведь тоже раньше оставался к нему холоден (слышал это от него самого, и не раз).

и место погребения. Все больше увлекаясь, она мне рассказывала о женщинах, которых Моцарт любил, о его жене, которая оказалась способна не установить тогда же место захоронения его тела, о легендах, которые распространяли о нем и о его творчестве Сальери и другие его друзья-враги.

Все это в устах Анны Андреевны и в той обстановке было, конечно, очень далеко от желания занять гостя интересным разговором; я это почувствовал и тогда, но по-настоящему осознал гораздо позже. Она говорила со мной о том, чем сама в то время жила. К Моцарту ее притягивало его глухое, безысходное одиночество, его вопиюще незаслуженная обреченность.

И опять, как семь лет назад, мы пили кофе, только на этот раз Анна Андреевна извинилась, что придется без сахара. И так как у меня не оказалось папирос, то курили ее, какие-то самые дешевые. А одну из книг, лежавших на подоконнике — альбом старинных литографий Петербурга,— она меня попросила, если можно, взять с собой и продать в какой-нибудь букинистический магазин. Позднее я узнал, что в это время Ирина Николаевна и Борис Викторович Томашевские, ее старые, верные друзья, ежедневно посылали ей с кем-нибудь из своих детей горячую еду, заворачивая кастрюльку в несколько газет, чтобы не остыла.

Я заговорил о ее стихах, стал их вспоминать. Почему и зачем — до сих пор не понимаю, попросил подарить мне на память какое-нибудь стихотворение, написанное ее рукой (никогда в жизни не был собирателем рукописей)...

Анне Андреевне нужно было выйти из дому — куда-то не то на Литейный, не то на улицу Некрасова, к каким-то знакомым. Она меня попросила ее проводить. Когда я уже подавал ей пальто в передней, она вдруг попросила меня минутку подождать и, вернувшись из своей комнаты, быстро протянула мне какой-то сложенный вчетверо лист бумаги. «После прочтете»,— тихо сказала она уже на лестнице. Мы шли молча по набережной Фонтанки, по Пантелеймоновской, простились где-то на Литейном.

В гостинице я, не раздеваясь, зажег лампу и развернул желтоватый листок старой бумаги с водяными знаками. Это был ранний автограф известного стихотворения, начинающегося строкой: «А ты теперь тяжелый и унылый...» С левого края листок обгорел, как будто в последний

момент был выхвачен из огня. Стихотворение написано карандашом, уже вполне «ахматовским» почерком и «наискосок»— строчки лезут вправо кверху. Есть слова вычеркнутые, есть вписанные: следы работы. Вместо знакомой строки «Кляня медлительность судьбы» здесь: «Кляня величие своей судьбы» (хуже, конечно). И дальше вместо «Твои упреки и твои мольбы»—«Твои угрозы и твои мольбы» (как она умела со временем расслышать у себя неточность!). Справа наверху чернилами выведены две печатных буквы: Б. А., которые я сразу разгадал как посвящение Борису Анрепу, в книгах отсутствующее. Дата, обозначенная в нижнем левом углу,—«22 июля 1917, Слепнево» (в «Беге времени»— 1916).

Кстати, о Борисе Анрепе. Много лет спустя, как-то в Комарове, Анна Андреевна, улыбнувшись чему-то, без всякой связи с предшествующим разговором, сказала: «Вот вы хорошо знаете мои стихи, а на одну вещь, наверно, никогда не обращали внимания. У меня есть один акростих». Я этого действительно не знал и никак не мог догадаться, что же это может быть. Оказалось — известнейшее стихотворение 1916 года, неизменно отбиравшееся автором для переиздания:

Бывало, я с утра молчу
О том, что сон мне пел.
Румяной розе, и лучу,
И мне — один удел.
С покатых гор ползут снега,
А я белей, чем снег,
Но сладко снятся берега
Разливных мутных рек.
Еловой рощи свежий шум
Покойнее рассветных дум.

То, что я в данном случае оказался отнюдь не на высоте, не помешало, однако, Анне Андреевне еще через несколько лет сделать на одной из книг надпись, которой я горжусь, как никакой другой: «Виталию Яковлевичу Виленкину, который лучше всех знает мои стихи». Увидев, что меня буквально зашатало от такой надписи, она ее еще как бы припечатала, почти сердито: «Не беспокойтесь. Я знаю, что пишу».

Ну и еще один «постскриптум» о Борисе Анрепе. Ему посвящено, или, точнее, с ним, как ни с кем другим, связано

много стихотворений (судя по разновременным указаниям самой Анны Андреевны, не менее тридцати пяти) — в «Белой стае», «Подорожнике» и позже — с 1915 по 1961 год. К нему, в частности, обращены знаменитые стихи 1917 года, «равнодушно и спокойно» отвергающие возможность покинуть родную землю в годину великих испытаний («Мне голос был. Он звал утешно...»). Встреча с ним оставила навсегда след в жизни Анны Андреевны. В последнем ее сборнике «Бег времени» перед небольшим циклом «Эпические мотивы», в который вошли всем известные белые стихи 1913—1916 годов, впервые появилась строчка эпиграфа с инициалами «Б. А.»: «Я пою, и лес зеленеет». Свою творческую жизнь Б. В. Анреп начинал одновременно как поэт и художник. (Кроме того, он много писал о живописи, печатался в «Аполлоне».) Строчка эта — лейтмотив одной из глав его поэмы «Человек»[1].

В последние годы Анна Андреевна вспоминала Бориса Анрепа нередко и всегда неравнодушно, как мне казалось. Ей было явно приятно, когда я ей рассказал, что видел в одном из залов ленинградского Русского музея среди недавно выставленных произведений начала XX века небольшую бронзовую голову — мужской портрет отличной работы скульптора Д. С. Стеллецкого, который меня поразил каким-то особенным отпечатком иронии и воли. На дощечке было написано: «Портрет Б. Анрепа».

Уехав за границу совсем молодым, он давно уже стал там известным «мозаичистом», как говорила Анна Андреевна. Когда она вернулась из Англии в 1965 году, я ее как-то спросил, не встретились ли они в Лондоне, на что она, помолчав, ответила: «Встретились. И это было очень страшно. Ведь прошло пятьдесят лет!..»

Наши свидания с Анной Андреевной в некоторые периоды бывали частыми, в другие — очень редкими, так складывалась жизнь. Но, очевидно, потому, что эти перерывы ни малейшего отношения не имели к каким бы то ни было изменениям окружавшей ее имя «атмосферы», нам обоим было не трудно даже по прошествии двух-трех лет продолжать как бы только что прерванный разговор. «У нас

---

[1] См. «Альманах Муз» (Петроград, 1916); в том же альманахе — четыре стихотворения Анны Ахматовой.

с вами ведь совсем особенные отношения, правда?»— сказала она однажды именно по этому поводу, позвонив мне по телефону, помнится, рано утром, только что приехав с Ленинградского вокзала.

На книге стихотворений издания 1961 года она мне написала: «В память московских и ленинградских бесед наших». Их было много, этих бесед. И в Фонтанном доме, и в той тесной, темноватой квартире на улице Красной конницы возле нарядно-холодного Смольного собора, куда ее переселили вместе с дочерью Н. Н. Пунина Ириной и ее семьей («Я теперь живу не там»,— цитировала она по этому поводу пушкинскую строчку), и в ее так называемой «будке» в Комарове, и в комаровском писательском Доме творчества — под сенью «заветнейшего кедра перед запретнейшим окном», и на Большой Ордынке у Ардовых — в ее многолетнем московском пристанище, и еще у некоторых ее московских друзей, где она иногда подолгу гостила в последние годы, и, наконец, у меня, в Курсовом переулке.

Хочется вспомнить эти беседы и рассказать о них, хотя бы отрывочно, хотя бы с той невольной неполнотой, которая объясняется ограниченностью памяти, и с тем необходимым отбором, к которому обязывает когда-то оказанное тебе доверие.

Конечно, глупо было бы и пытаться связывать каждую из этих бесед с каким-нибудь из вышеназванных последних адресов Анны Андреевны, чтобы придать своим воспоминаниям тот или иной «couleur locale». И все-таки некоторые темы, какие-то наши разговоры живут в памяти неотделимо от обстоятельств места, времени, даже погоды.

Вот пример. Много у нас было с Анной Андреевной разговоров о Пастернаке, в разные годы, в разных местах,— не помню ни одной встречи без присутствия хотя бы его имени,— но с улицей Красной конницы, с 1959 годом связан у меня в памяти какой-то особенно мучительный разговор о нем, какой-то узел нашего взаимного непонимания, который завязался тогда в споре о прозе Пастернака и так никогда потом и не распутывался.

Помню, было это в феврале, сгущались сумерки, и растреллиевский собор казался сумрачным на исходе короткого зимнего дня. Через неуютную безликую столовую Анна Андреевна провела меня к себе в комнату, где все показалось мне тесным, бивуачным, неспокойным, хотя в глубине стояла та же койка, а сидели мы в тех же просиженных

креслах за тем же маленьким столом, и старинный складень висел на своем месте. Анна Андреевна давно уже заметно постарела внешне, стала грузной, медлительной, почти совсем седой. И лицо ее в тени абажура показалось мне в тот вечер отекшим, нездоровым, таким усталым...

Разговор о Пастернаке начался, кажется, сразу после чтения ее новых стихов (это были четыре страшноватые «Песенки», еще что-то из «Сожженной тетради» и посвященная Шостаковичу «Музыка»).

Мы заговорили о «Докторе Живаго». Она «не принимала» этот роман скорее эмоционально, чем аналитически, и нападала, главным образом, на психологическую его сторону, которая ее раздражала и казалась ей надуманной, особенно в женских образах. «Все, все выдумано и плохо написано, кроме пейзажей. Уральские пейзажи великолепны — еще бы!.. А женщин никогда таких не было». «Стихи из романа» она находила «прекрасными», правда, тут же добавляя: «Но не все».

Вообще критиковала она Бориса Леонидовича в последние годы и часто и ожесточенно. Могла с удовольствием, например, повторить кем-то выданную «сентенцию»: «Пастернак всегда бросается вплавь: выплывет — хорошо; нет — значит, тонет». Мне казалось, что повторять это ей бы не следовало, не пристало, и я даже решался ей об этом говорить. Могла вдруг, ни с того ни с сего, рассердиться: «Как может поэт сказать: «Вошла со стулом...»?!»[1] На что я, не выдержав, завопил: «А как может поэт сказать: «Я надела узкую юбку»?!»—«Но ведь я же девчонкой была, когда это писала, надо понимать»,— парировала Анна Андреевна, сердясь уже больше на меня, чем на Пастернака.

Впрочем, обычно всякое несогласие с ней она принимала терпимо, конечно, за исключением принципиальных разногласий. Она не спешила признавать свою неправоту или ошибку, но умела уважать и даже как-то внутренне принимать возможность иного мнения, другой точки зре-

---

[1] У Пастернака есть раннее — и превосходное — стихотворение, кончающееся строфой:

Грех думать, ты не из весталок!
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала
И пыль обдула.

ния — качество вообще редкое. Очень умела терпеливо и внимательно выслушивать всякую более или менее серьезную критику. (Как я теперь краснею, перечитывая ее статью о «Каменном госте» и вспоминая, как кротко она выслушала однажды все мои скороспелые благоглупости по поводу этого необычайно глубокого, проникновенного исследования. И не только выслушала, не обидевшись, не возмутившись, но еще после этого прочитала мне несколько вставок, которые предполагала включить в расширенную редакцию, когда будет ее книга о Пушкине!) На какое-нибудь замечание по поводу ее нового стихотворения, или отдельного стиха, или слова никогда не возражала, но, помолчав, обычно говорила: «Подумаю», а иногда просто молча кивала в ответ головой. Бывало, проверяла себя, заранее требуя от слушателей полной откровенности. Несколько раз я от нее слыхал: «Я знаю, вы мне скажете *всю* правду», «Только скажите мне совершенно откровенно, хорошо?» и т. д.

Но я хочу еще вернуться к Пастернаку в ее восприятии. Да, Анна Андреевна нередко говорила о нем зло — не злобно, нет, а именно зло, но так зло, как все мы иной раз почему-то способны говорить о самых любимых, о самых дорогих нам людях.

А потом, когда остывали злые гиперболы и утихал поток несправедливых обвинений, уже даже не вне всего этого, а где-то высоко над этим всем, вдруг выплывала такая ахматовская строфа, обращенная к Пастернаку:

Здесь все тебе принадлежит по праву,
Стеной стоят дремучие дожди.
Отдай другим игрушку мира — славу,
Иди домой и ничего не жди[1].

Некоторые резкие высказывания Анны Андреевны, по-видимому, как-то доходили до Бориса Леонидовича,— находились люди, которые об этом заботились, как всегда бывает. Их отношения ухудшились; последнее время они совсем не виделись.

Где-то в подпочве теперешних резкостей Анны Андреевны по адресу Пастернака мне иногда чудилась какая-то

[1] Строфа эта, первоначально предназначавшаяся для стихотворения «И снова осень валит Тамерланом...» (1947), впоследствии как будто приобрела право на отдельное существование. Именно так мне ее Анна Андреевна и продиктовала.

ее давняя обида, может быть, даже больше — незаживающая старая рана. Думаю, что она ему не прощала, вернее, не могла простить равнодушия к своим стихам. Я ни разу от нее не слыхал ни слова об этом. Но твердо уверен в том, что больше всего ее волновало отношение Пастернака к ее стихам, особенно к новым. Ведь она знала его автобиографию («Вступительный очерк» к Собранию стихов), где так много говорится о значении в его жизни поэзии Цветаевой, а Ахматовой уделено несколько строк, почти вскользь, да еще как-то странно смещены названия ее книг (речь идет, по-видимому, о «Вечере» или о «Четках», а назван «Подорожник»).

Она не могла, конечно, не помнить прекрасного стихотворения «Анне Ахматовой» 1928 года, но почему-то никогда о нем теперь не говорила. Не потому ли, что пастернаковский набросок ее облика (бессонная швея в призрачном свете белой ночи) был скорее изящным, чем вещим, а определение ее лирики («...где крепли прозы пристальной крупицы») исходило из самых ранних ее признаков и как будто ими ограничивалось?

Две небольшие, теперь такие для нас драгоценные статьи, написанные Пастернаком в связи с выходом в свет ташкентской книжки «Избранных стихов» Ахматовой в 1943 году, оставались неопубликованными. Анна Андреевна дала мне переписанный на машинке экземпляр, но, насколько помню, ничего по существу этих статей тогда не сказала. В приписке, сделанной им годом позже, 1 ноября 1944 года, очевидно при посылке статей Анне Андреевне, Борис Леонидович считал необходимым пояснить: «Предназначалось для «Литературы и искусства» осенью 1943 года, откуда и «трезвость» и объективность тона!» Может быть, Анна Андреевна ждала от него чего-то другого. Не из тщеславия, конечно, но потому, что слишком важен был для нее непосредственный отклик Пастернака-поэта на стихи, которыми она дорожила. Как дорого ей было, например, то, что и Пастернак и Мандельштам считали стихотворение «Привольем пахнет дикий мед...» одним из лучших ее стихотворений:

Привольем пахнет дикий мед,
Пыль — солнечным лучом,
Фиалкою — девичий рот,
А золото — ничем.

Водою пахнет резеда,
И яблоком — любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь...

И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом,
Под зловещие крики черни;
И шотландская королева
Напрасно с узких ладоней
Стирала красные брызги
В душном мраке царского дома...

1933

А от Пастернака подобные отклики, по-видимому, доносились нечасто.

В одном из писем к Ахматовой он с особой похвалой перечисляет целый ряд стихотворений в сборнике «Из шести книг», ссылаясь на номера страниц. Несмотря на панегирический тон письма, в этом размашистом и как будто поспешном подборе можно заподозрить какую-то скрытую холодность. А между тем эпиграфом к циклу «Ива», которым открывается этот сборник, Ахматова выбрала строку из «Импровизации» Пастернака:

И было темно. И это был пруд
И волны...

По отношению к поэту-современнику это могло быть только знаком духовной близости.

Позднее, в откликах Пастернака на «Поэму без героя», Анна Андреевна помнила и ценила каждое слово. Но помнила она и другое: прежде всего его стихи, многие — наизусть. Они в ней жили какой-то особой своей жизнью, как будто таились до времени и вдруг выплывали на поверхность цитат, эпиграфов, писем.

Эпиграф из «Импровизации» она в последней своей книге «Бег времени» заменила другой строкой Пастернака — из ранней редакции стихотворения «Гамлет»: «Я играю в них во всех пяти», строкой, очевидно гораздо более для нее многозначительной. А с «Импровизацией» связано еще нечто, по-моему, очень существенное для их творческих взаимоотношений. В один из моих приездов в Комарово в 1961 году я ей прочитал это стихотворение

в новой редакции (1946) и рассказал, с чьих-то слов, что Борис Леонидович почему-то торопился непременно дописать этот новый вариант, «пока Ахматова в Москве». Анна Андреевна не знала ни нового текста, ни этой детали; ее явно взволновало и то и другое,— не знаю, что больше. Она тут же усадила гостившую у нее Любовь Давыдовну Стенич-Большинцову за машинку, чтобы я ей это продиктовал.

В одном из ее ленинградских писем 1927 года я недавно прочитал такие строки: «Я одна дома. День студеный и ненастный, льет дождь. Липы, что перед окном, еще совсем черны, клены чуть зазеленели, и весь сад мечется под ветром, как в стихах Пастернака».

Всего Пастернака, всю его поэзию в целом она и позже воспринимала как явление стихийно могучее и неповторимое. Это ведь даже в юморе у нее однажды сказалось, прорвалось неожиданно:

А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет
И думает, что он незаменим,
Что всё на свете он переиначит,
Что Пастернака перепастерначит,
А я не знаю, что мне делать с ним.

Помнила она с благодарностью, как Борис Леонидович тревожился о ней, как приезжал к ней в Ленинград, как помогал ей деньгами в самые тяжелые для нее времена. Очень помнила и те времена, когда он был в нее влюблен, и очень бурно, хотя и безответно.

Вспоминала она и их встречу в Боткинской больнице, куда она пришла его навестить весной 1952 года, особенно один какой-то их разговор на площадке лестницы, у окна, когда он ей сказал что-то самое важное о себе, почему он теперь не боится смерти. Она мне об этом рассказала ровно через восемь лет, в палате той же Боткинской больницы, когда я пришел к ней на другой день после смерти Бориса Леонидовича, чтобы подготовить ее к этому удару (самое сообщение взяла на себя пришедшая к ней вслед за мной М. С. Петровых). К своему рассказу Анна Андреевна прибавила, что недавно перед тем самым окном в больничном дворе «совершенно незаконно», раньше времени зацвела липа. Через несколько месяцев я записал под ее диктовку:

Словно дочка слепого Эдипа,
Муза к смерти провидца вела.
И одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела —
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он вышнею волей храним.

Листок этот подписан: Анна Ахматова. 1960. Москва.

Незадолго до смерти Бориса Леонидовича Анна Андреевна была у него в Переделкине. Решила поехать, кажется, не без колебаний: они уже давно не виделись. Я не знал, что она туда поехала. Вдруг в час ночи звонок по телефону — голос Анны Андреевны, которая никогда мне так поздно не звонила. «Мне именно вам захотелось позвонить,— я была в Переделкине». У нее было, по ее словам, такое чувство, что они помирились, хотя ее к нему в комнату уже не могли пустить, только сказали ему, что она здесь, рядом. Запомнились ее слова: «Я так рада, что у него побывала. Плохо совсем. Мучается. Бедненький наш Борисик...»

«Борисик...» Это слово и прежде изредка мелькало среди разных разностей, которые она о нем говорила.

Давно уже знала она тяжесть невыплаканных слез, которые «внутри скипелись сами», давно научилась завидовать тем, «кто плачет, кто может плакать...». Она и в этом не побоялась признаться в своих стихах. Но когда ей сказали о смерти Бориса Леонидовича, ее глаза были полны слез, и, увидев это, невозможно было этого не запомнить (это — со слов М. С. Петровых).

И все же не это самое важное в отношении Ахматовой к Пастернаку. Гораздо важнее другое. Анна Андреевна могла с оговоркой («не все») называть «превосходными» стихи из романа, но в стихах, посвященных поэту Борису Пастернаку, она отзывалась на них по-иному, безоговорочно:

Могучая евангельская старость
И тот горчайший гефсиманский вздох.

Она могла не без женской мстительности упрекать его в каких-то там прегрешениях и быть к нему в чем-то несправедливой, но никто из поэтов не проводил его в по-

следний путь таким горчайшим вздохом, как тот, который вырвался у нее:

Но сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное... Земли.

И никто из писавших или говоривших о Пастернаке при жизни не сказал о нем так проникновенно и поэтически исчерпывающе:

...Он награжден каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.

4
«Будка» и «Ордынка»

С лета 1961 года начались мои не очень регулярные, редкие, в общем, поездки в Комарово, чтобы повидаться с Анной Андреевной — либо у нее на даче, в «будке», как она называла этот домик, предоставленный ей ленинградским Литфондом во временное пользование, либо зимой в литфондовском Доме творчества.

Комарово Анна Андреевна, по-моему, не любила, с этим чуждым ей пейзажем скорее примирилась, чем сжилась, и эта земля навсегда осталась для нее «холодной», «железной», с «черными, приземистыми елками» и чужим, не ее по́ля, вереском.

На каком-то «листке из дневника» у нее так тоскливо «на своем языке говорят» комаровские «сосенки, которые сейчас сердито качаются на фоне белой ночи...». По-моему, она здесь острее, чем где-либо, ощущала старость и одиночество. Есть и такой «листок из дневника»: «Теперь, когда все позади — даже старость, и остались только дряхлость и смерть, оказывается, все как-то, почти мучительно проясняется (как в первые осенние дни) — люди, события, собственные поступки, целые периоды жизни. И столько горьких и даже страшных чувств...»[1]

Это ведь ясно сказалось и в стихах, особенно в тех, где появляется как бы призрак былого царскосельского парка, например в «Приморском сонете»: «Здесь все меня переживет...» — или в незаконченных «Соснах»:

---

[1] Опубликовано Л. А. Мандрыкиной в сб. «Книги, архивы, автографы» (М., 1973, с. 74).

Не здороваются, не рады,
А всю зиму стояли тут,
Охраняли снежные клады,
Вьюг подслушивали рулады,
Создавая смертный уют.
. . . .
. . . .

Она здесь чаще томилась, чем чувствовала себя «у себя», хотя именно здесь в последние годы протекала главным образом ее творческая работа. И оживала она, только когда кто-нибудь к ней сюда приезжал. Я однажды, уходя от нее, видел, как по саду шли приехавшие к ней из города молодые поэты и с какой радостной улыбкой, как будто сразу помолодев, она их встречала на крыльце. Об этом должны вспоминать они сами. Но и у меня чудом сохранились как раз наиболее подробные записи в дневнике, связанные с первыми моими приездами в Комарово. Так вот — из дневника — запись, охватывающая три наши встречи.

«*22 июня 1961*. У Анны Андреевны в Комарове, в ее «будке», два раза. Первый раз — 13 мая. В Ленинграде было холодно и слякотно, серый день, моросило. Адрес узнал в Комарове на почте: по Озерной улице, третий поворот налево, улица Осипенко. Четыре финских домика на участке, одинаковых, темно-зеленых. Ткнулся сразу правильно. Пожилая женщина с густо накрашенными губами и добрыми глазами, приветливая, сказала, что А. А. спит, и сейчас же пошла будить: «Ничего, ничего, мы тут и так слишком много спим»[1]. Я остался ждать на крыльце, но меня тут же позвали в дом. Страшно жарко натопленная комната, большая, с зашторенным окном — почти совсем темно. В правом углу кровать, около печки. Лежит, чем-то тяжелым укрытая, показалось, что очень красная, больная. И такая какая-то заброшенная, одинокая... Оказывается, натопили печь и укрыли потому, что был сильный озноб утром.

Мне обрадовалась (первый человек, который туда

[1] Это была ныне покойная Хана Вульфовна Горенко, бывшая жена младшего брата Анны Андреевны, которая постоянно жила в Риге и приезжала к Анне Андреевне в Комарово, когда та жила там одна.

к ней приехал)[1]: «Садитесь поближе». Потом, пока я курил в кухне, встала, оделась очень быстро, с окна убрали занавеску, в комнате стало светло. Полка с книгами; икона. У окна стол. Мебель вся — рухлядь; кровать — подобие: просто пружинный матрац на подложенных под углы кирпичах.

Сразу начала читать. «Мелхола», «Конец Демона», «Сожженная тетрадь», «Смерть Софокла». Новая строфа из поэмы[2]. Стихи о копейке (странное совпадение с каким-то читательским письмом, как будто заранее отвечавшим на это стихотворение)[3].

Глава из «Пушкина»— об Александрине Гончаровой («Убедительно ли это? Я знаю, вы мне скажете правду»). Ей бы хотелось поскорей кончить эту работу[4], «перестать во всем этом копаться» (очевидно, как какой-то ее долг перед Пушкиным, но в переплетении с чем-то своим, личным).

Обед втроем (перловый суп и котлеты). Попросил какую-нибудь ее фотографию — подарила десять по моему выбору и все сама (не просил) надписала. Несколько раз хотел уже уходить, она не пускала: «Вы же видите, как я на вас набросилась».

«Чем больше слабею, тем ясней работает голова».

О Мандельштаме. Лучшее у него —«Стихи о неизвестном солдате». «Достаньте и прочтите непременно».

---

[1] То есть в то лето первый.

[2] «Поэма без героя».

[3] Если б все, кто помощи душевной
У меня просил на этом свете,
Все юродивые и немые,
Брошенные жены и калеки,
Каторжники и самоубийцы
Мне прислали по одной копейке,—
Стала б я богаче всех в Египте,
Как говаривал Кузмин покойный.
Но они не слали мне копейки,
А со мной своей делились силой.
И я стала всех сильней на свете.
Так что даже *это* мне не трудно.

«...Богаче всех в Египте» — цитата из «Александрийских песен» М. Кузмина.

[4] То есть свое исследование «об обстоятельствах и причине гибели поэта». Статья «Александрина» впервые напечатана в журнале «Звезда», № 2 за 1973 г.; «Гибель Пушкина» — в журнале «Вопросы литературы», № 3 за 1973 г. Обе публикации принадлежат Э. Г. Герштейн.

Второй раз у А. А.— 11 июня (приехал в Ленинград на горьковское заседание ВТО). Жара адовая, в Комарове тоже. Пришел к А. А. часов в шесть. Не удивилась особенно моему приезду. Порозовее, пободрее. Опять сразу — стихи. «Бег времени»— два коротких стихотворения под этим названием, но так должна называться и вся книга, «последняя, седьмая, которой никогда не будет»[1].

Еще одно —«Прав, что не взял меня с собой...». О том, что хорошо, что не уехала тогда,— зато здесь стала «вьюгой», еще чем-то, еще чем-то (природа русская и поэзия), а то бы вернулась, увы, постаревшей парижанкой[2]. И последнее, со строками:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл,—
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Все прочитала, по моей просьбе, второй раз. И без перехода: «Ну, что же произошло за отчетный период?»

У нее стол передвинут по-летнему, перпендикулярно к окну. На столе тяжелая чернильница и пара старинных голубых фарфоровых подсвечников. За стеной молодые голоса: Аня[3] со своими друзьями. Потом Аня пришла угощать ее мороженым.

Из разговоров интересных, но неприятных — о Цветаевой, в связи с посмертным сборником «Проза». «В главе «Нездешний вечер» видно, как я ей мешала». Вообще недружественно, даже с раздражением (может быть, потому, что я возражал, спорил, напоминал). Что Цветаева «сама

---

[1] Книга «Бег времени» вышла в 1965 г. (последнее прижизненное издание стихотворений Анны Ахматовой).

[2] Оставляю неточный пересказ, чтобы сохранить достоверность дневника. У Ахматовой —«Из черных песен»:

Прав, что не взял меня с собой
И не назвал своей подругой.
Я стала песней и судьбой,
Ночной бессонницей и вьюгой.
. . . .
Меня бы не узнали вы
На пригородном полустанке
В той молодящейся, увы,
И деловитой парижанке.

[3] Аня Каминская, дочь Ирины Николаевны Пуниной. Анна Андреевна называла ее своей внучкой.

себя придумала в своем эмигрантском облике», что «там печатали каждую ее строчку, относились почтительно» и проч. Возмущалась описанием открытия Музея изящных искусств в присутствии «их величеств»[1]. И все это было, по-моему, несправедливо.

Но весь тон переменился и совсем по-другому заговорила — о ее смерти в Елабуге...

Было понятно, почему вскоре Анна Андреевна заговорила и о своей «биографии». Так и сказала, «между прочим»: «Для моей биографии очень важна статья Чуковского «Две России» в альманахе «Дом искусства» за 1920 год...» «Изничтожал» Брюсов. На «вечере поэтесс» в Политехническом музее, описанном у Цветаевой, он не «забыл» фамилию Ахматовой, а «играл», что забыл, нарочно тянул паузу, чтобы зал ему эту фамилию подсказал, как бы приняв участие в ее «изничтожении»[2].

О старых статьях о ней Жирмунского, Тынянова, о книжке Эйхенбаума — но это все больше я, хотя Анна Андреевна все это вспоминала благожелательно. Что-то я сказал о близости ее к Маяковскому, в смысле раскрепощения не-песенного стиха (известная теория). Она: «Не в этом сходство, а совсем в другом: в одиночестве, в «несчастной любви».

Опять о Н. В. Недоброво, о его статье о ней после «Четок» и накануне «Белой стаи», которую она до сих пор считает лучшим из всего, что о ней было когда-либо написано.

---

[1] У Цветаевой это несколько страниц воспоминаний о том, как осуществилась наконец мечта ее отца И. В. Цветаева и в Москве на Волхонке, в новом отличном здании музея, торжественно открылась в 1912 г экспозиция собранных им скульптур.

[2] В главе третьей II части своих «Записей о Валерии Брюсове» («Вечер поэтесс») Марина Цветаева «почти дословно» передает эту часть его вступительного слова, посвященного отсутствующей Ахматовой: «Итак: женщина: любовь, страсть... Лучший пример такой односторонности женского творчества являет собой...— Пауза.— Являет собой... товарищи, вы все знаете... являет собой известная поэтесса... (с раздраженной мольбой): — Товарищи, самая известная поэтесса наших дней... Являет собой поэтесса...

Я, за его спиной, вполголоса, явственно: Львова?

Передерг плечей и — почти что выкриком: Ахматова! Являет собой поэтесса Анна Ахматова...

Будем надеяться, что совершающийся по всему миру и уже совершившийся в России социальный переворот отразится и на женском творчестве. Но пока, утверждаю, он еще не отразился, и женщины все еще пишут о любви и страсти».

Много о Мандельштаме. О том, что Цветаевой посвящены крымские стихи «о браслете» и еще несколько. Что был роман. Но что Мандельштам всегда говорил о себе, что он «антицветаевец»[1]. Вообще был слишком всегда самим собой, чтобы быть «чьим-либо».

По другому поводу Ахматова вспоминала: «Душа его была полна всем, что свершилось. Мандельштам одним из первых стал писать стихи на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово *народ* не случайно фигурирует в его стихах» (ГПБ).

Возвращаюсь к дневнику.

«Совсем без всякой связи с этими разговорами, потом, когда я уже уходил, вдруг: «Сядьте, не пожалеете». И, во-первых, продиктовала и подписала «Мелхолу», а во-вторых (припоминая строфу за строфой), стихотворение Мандельштама, которое он ей посвятил в 1917 году —«Я не искал в цветущие мгновенья...» (оно было напечатано тогда в какой-то однодневной газете, а потом одна из строф — в книге «Стихотворения» 1928 года). Стихотворение это кончалось строфой:

Касатка милая, Кассандра!
Ты стонешь, ты горишь — зачем
Сияло солнце Александра
Сто лет тому назад, сияло всем?

(Помню ее фразу: «Александр в конце — это, конечно, Пушкин».)

Приехала в Москву 20-го и утром же позвонила. Голос слабый и больной: на перроне в Ленинграде ей было очень плохо.

Сегодня был у нее. Подарила наконец книжку, в белом переплете (а не в зеленом, который именуется «лягушкой»): «Ну-с, le grand moment approche»[2].

Часа два с половиной — на самые разные темы.

О пушкинских вариантах «Вновь я посетил...». Предположение о душевной болезни, которую Пушкин в это время

[1] В одной из черновых рукописей воспоминаний Анны Андреевны о Мандельштаме я нашел дословно то же самое о его отношении к поэзии Марины Цветаевой, но с очень существенным добавлением: «О Марине: «я — антицветаевец»,— может быть, оттого, что зарубежная Цветаева осталась ему неизвестной».

[2] Наступает исторический момент (*франц.*).

преодолевал, ей кажется вполне правдоподобным. Невозможность примириться с несвободой в движении (так любил ездить, ходить) — отсюда и «Не дай мне бог сойти с ума...».

Почему-то я стал расспрашивать о М. А. Кузмине — какой он был в жизни, правда ли, что умер в нищете, в полном одиночестве и т. д. «Не меня надо о нем спрашивать, если хотите услышать о нем хорошее». Только себя любил. Невероятный цинизм. Вовсе не одинокий. Хороший вкус, но узкий, во всем, и в музыке, и в литературе, с предпочтением второму сорту. Свой страшный дневник он хотел продать Гржебину, издателю (читала Ольга Судейкина — «совала туда свой носик, когда он у них жил, и секретарша Гржебина — тоже, ex officio»[1]). «Но умер достойно». В Мариинской больнице, в 36-м году. В больницу попал из-за сердца, но там его еще простудили. Последние слова Ю. Юркуну: «Ну, теперь идите, главное все кончено, остались детали». Тот не успел выйти из больницы, как его позвали обратно в палату: «Михаил Алексеевич скончался».

Дружба Кузмина с Гумилевым, потом резко оборвавшаяся статьей Гумилева «О будуарной поэзии», написанной с позиций акмеизма. Кузмин просил заменить «будуарную» хотя бы на «салонную»— ни за что! Потом «ненавидел нас всех». Роль Анны Радловой в этом отчуждении.

Прочитала отрывки прозы о «Поэме без героя». Всеволод Князев прямо назван в одном из них. Но «герой» не он, а другой; «аналогия». Поэт С. З. Галкин советовал «заземлить» поэму. «Я пробовала,— не дается». Я что-то сказал о поэме, оговорившись, что это не точно. «Попробуйте сказать точно». Вообще все касающееся поэмы ловит с жадностью,— раньше этого не бывало. Кое о чем спросил у нее. «Полосатый», «верста»— не Маяковский, а «вообще поэт» (а откуда я взял, что это Маяковский? От нее же.). «Мамврийский дуб»— как обозначение древности, извечности ремесла поэта[2].

По телефону сегодня вместо «здравствуйте!»: «Мне грустно, что я вас не вижу».

Завтра ей — 72 года».

---

[1] По должности (*лат.*).

[2] См. «Поэму без героя», главу первую «Петербургской повести».

Я рад, что у меня сохранилась хоть эта краткая запись трех бесед с Анной Андреевной. Нужно только иметь в виду, что многое мне тогда не приходило в голову записывать даже в самой краткой форме. Ну, например, записано у меня где-то, что́ она ответила на мой вопрос, верит ли она в Иисуса Христа не только как в историческую личность, записано в качестве эффектного парадокса (о котором она сама, конечно, меньше всего в это время думала): «Разумеется,— как и все более или менее интеллигентные люди». А ведь Анна Андреевна, при всем своем немногословии в подобных случаях, иногда (правда, очень редко, но все-таки) допускала и настоящие, серьезные разговоры о религии, о христианстве, о христианской философии. Особенно если подобные темы затрагивались в связи с ее стихами. Так было однажды, когда она мне прочитала нечто поразительное:

Кого когда-то называли люди
Царем в насмешку, богом в самом деле,
Кто был убит — и чье орудье пытки
Согрето теплотой моей груди...

Вкусили смерть свидетели Христовы,—
И сплетницы-старухи, и солдаты,
И прокуратор Рима — все прошли.
Там, где когда-то возвышалась арка,
Где море билось, где чернел утес,
Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой
И с запахом бессмертных роз.

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор — к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное слово[1].

Еще сложнее, еще неуловимее для каких-либо последующих формулировок на бумаге было в разговорах с Ахматовой все связанное с «тайнами ремесла», с рождением стихов.

---

[1] Текст приводится по авторизованной машинописи Отдела рукописей ГПБ, картон сборника «Нечет». Строка 11-я имеет вариант: «И с запахом священных роз»,— более соответствующий общему смыслу стихотворения.

Что же касается вышеприведенной записи, то, сохраняя достоверность беседы «по свежим следам», она, конечно, требует комментария. Вернее, вызывает еще другие, более широкие воспоминания и даже толкает на какие-то суждения или оценки, отнюдь не «мемуарные». Не знаю, насколько такие отступления допустимы, знаю только, что ни здесь, ни в дальнейшем обойтись без них уже не смогу. Прежде всего это касается отношения Анны Андреевны к Цветаевой и Мандельштаму.

Собственно, это не отношение, а отношения, совершенно разнородные в самом главном, самом основном критерии: в творческом. По-моему, насколько близок был ей как поэт Мандельштам, не по сходству, конечно, а по восприятию, то есть близок-любим, дорог, внятен от начала до конца, даже в самом сложном, настолько же далека, чужда была ей поэзия Марины Цветаевой. Достаточно уже того, что творчество Цветаевой, как это ни странно, было для нее каким-то «производным» от Андрея Белого. Так, по крайней мере, она говорила. Но она не раз называла ее «мощным поэтом» и без колебаний включала ее в короткий список тех поэтов, которых она «больше всего ценит».

Почему-то я никогда не слыхал, чтобы она припомнила, процитировала хоть строчку Цветаевой, если не считать эпиграфа к собственному стихотворению «Комаровские наброски» и заключающего это стихотворение «цветаевского» образа:

...Темная, свежая ветвь бузины...
Это — письмо от Марины.

А между тем эпиграф этот, «О муза плача...»— начало одного из тринадцати стихотворений, которые Марина Цветаева ей посвятила. Это одно из самых страстных цветаевских признаний в любви и в то же время — одно из самых пронзительных поэтических определений Ахматовой:

О муза плача, прекраснейшая из муз!
О ты, шальное исчадие ночи белой!
Ты черную насылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.

И мы шарахаемся, и глухое: ох! —
Стотысячное — тебе присягает.— Анна

Ахматова! — Это имя — огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна.

Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
— И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! — и сердце свое в придачу.

Написанное давно, летом 1916 года, это стихотворение и сейчас волнует, наверно, всех, кому дороги и Ахматова и Цветаева.

В статье «Нездешний вечер», которую упомянула тогда в разговоре со мной Анна Андреевна, у Цветаевой черным по белому сказано: «Знаю, что Ахматова... в 1916—17 году с моими рукописными стихами к ней не расставалась и до того доносила их в сумочке, что одни складки и трещины остались. Этот рассказ Осипа Мандельштама — одна из самых больших моих радостей за жизнь». Правда, в этой статье 1936 года цветаевское славословие оборачивается гиперболой, может быть, чрезмерно напряженной, и неизбежность «соревнования», пусть и облагороженного поэтическим «рвением» (то есть «рвением» к ней, к Ахматовой), как будто подчеркнута. Но все-таки Анна Андреевна восприняла статью превратно: никогда и ни в чем она Цветаевой, конечно, не «мешала». Но что-то, очевидно, мешало их настоящему сближению и тогда, и много лет спустя, после возвращения Цветаевой в СССР, когда они первый раз в жизни увидели друг друга.

Не могу судить о том, как это было прежде, но в последние годы мне всегда казалось, что у Анны Андреевны на стихи Цветаевой «нет отзыва», что она к их прибою, к их неистовой, горькой страстности остается глуха. Но равнодушия в ее отношении к Цветаевой не было никогда — скорее доходила до меня какая-то скрытая мучительность неприятий, отсюда порой и их страстность. А иногда она ощущала ее совсем близко к себе, рядом. Марине Цветаевой посвящено стихотворение 1940 года «Поздний ответ»:

Невидимка, двойник, пересмешник,
Что ты прячешься в черных кустах,

То забьешься в дырявый скворешник,
То мелькнешь на погибших крестах,
То кричишь из Маринкиной башни:
«Я сегодня вернулась домой,
Полюбуйтесь, родимые пашни,
Что за это случилось со мной.
Поглотила любимых пучина
И разрушен родительский дом».
Мы с тобою сегодня, Марина,
По столице полночной идем,
А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет,
А вокруг погребальные звоны,
Да московские дикие стоны
Вьюги, наш заметающей след.

Ну, а как же быть тогда с позднейшими, иной раз недобрыми и несправедливыми словами, как бы опровергавшими и эту общность, и эту близость?

Не знаю, как с этим быть. Думаю только, что это могло быть навеяно чьими-то посторонними усилиями и что это далеко не самое существенное в отношении Ахматовой к Цветаевой, при всей их человеческой несхожести и творческой полярности. И думаю, что гораздо важнее нам помнить и эти стихи о «невидимке», и строки еще одного ахматовского стихотворения, тоже 40-х, кажется, годов:

Но близится конец моей гордыни:
Как той, другой — страдалице Марине,
Придется мне напиться пустотой.

И, наконец, те «Комаровские наброски» 1961 года, которые так знаменательно были первоначально названы автором: «Нас четверо». Кроме эпиграфа из Цветаевой, там было еще два эпиграфа — из Пастернака и Мандельштама. Но и без всяких эпиграфов любящему поэзию читателю было бы ясно, кто эти «четверо» и чем они навеки друг с другом связаны.

К Мандельштаму Анна Андреевна возвращалась не только чаще, чем к Цветаевой, но даже, пожалуй, чаще, чем к Пастернаку. И всегда, даже в беглом замечании, в какой-нибудь подробности, в эпитете, было что-то новое, еще не сказанное о нем. Это и понятно. Кажется, из всех своих

современников-поэтов только к одному Мандельштаму Анна Андреевна относилась как к какому-то чуду поэтической первозданности, чуду, достойному восхищения. (Блок в этом смысле стоял у нее на особом месте, вернее, существовал для нее в каком-то другом измерении, как, впрочем, и Анненский.)

Она говорила, что «у Мандельштама нет учителя», что он — «ниоткуда», совсем ни от кого не зависим, всегда сам по себе — и ранний, и поздний, и в акмеизме, и далеко за пределами акмеизма — от «Камня» до последних стихов. Позднее я прочитал в рукописи ее воспоминаний о Мандельштаме: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыханье особенно характерны для воронежских стихов [...]».

Она мне советовала, «чтобы лучше его узнать», прочитать его письма к жене («Возьмите у Нади, она вам даст, я ей скажу»). И еще: «Прочтите непременно его заметки о Данте,— говорила это задолго до их появления отдельной книжкой.— Его можно узнать только всего сразу, без упрощений».

Как она сердилась, когда при ней говорили, что в «Стихах о неизвестном солдате» все-таки есть что-то непонятное, «иррациональное»! «Это в наш-то век? Все понятно, слишком понятно. Надо уметь читать».

Уже когда Анны Андреевны не стало, до меня дошло полностью ее стихотворение, посвященное памяти Мандельштама. Первая строфа, очевидно, связана с его стихами:

Я над ними склонюсь, как над чашей,
В них заветных заметок не счесть —
Окровавленной юности нашей
Это черная нежная весть.

Тем же воздухом, так же над бездной
Я дышала когда-то в ночи,
В той ночи и пустой и железной,
Где напрасно зови и кричи.

О, как пряно дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там,—
Это кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам,

Это наши проносятся тени
Над Невой, над Невой, над Невой;
Это плещет Нева о ступени,
Это пропуск в бессмертие твой.

Это ключики от квартиры,
О которой теперь ни гугу...
Это голос таинственной лиры,
На загробном гостящей лугу.

10 мая 1957, Москва
5 июля 1957, Комарово

Эти стихи поразительны во многих отношениях. Они совершенны по гармонии своей поэтической архитектоники — по слитности движения образов, мелодики, ритма. С необыкновенной смелостью и естественностью в строй высокой и мерной поэтической речи вплетаются сугубо прозаические слова («пропуск», «ключики от квартиры») и даже совсем уже обиходное междометие («ни гугу...»). А чего стоят хотя бы только эти вольные стяжения одной из стоп трехстопного анапеста, от которых ритм всего стихотворения, как бы синкопически пульсируя, становится еще более ощутимым:

...Это кружатся Эвридики...
...Это ключики от квартиры...

Каким-то пушкинским откровением стихотворчества, неожиданной музыкой звучит здесь простейший повтор «обстоятельства места»— «Над Невой, над Невой, над Невой, // Это плещет Нева о ступени...». И все это дышит, живет, вздымается в безраздельном слиянии раздумия с какой-то щемящей остротой скорби. Но еще поразительней то, как в этих пяти строфах слились воедино две жизни, две судьбы, и то, как из их слияния, уже сам собою, неизбежно встает перед нами трагический образ поэта «суровой эпохи» («...Меня, как реку, // Суровая эпоха повернула...»— так начинается другое стихотворение Ахматовой).

Этим общим «гулом времени» предопределена и, как мощным камертоном, настроена их поэтическая перекличка на протяжении многих лет.

Сама Анна Андреевна относила к себе, то есть считала к ней обращенными, помимо всем известного стихотворе-

ния, которое так и называется в сборнике «Камень»— «Ахматова» (январь 1914 г.), и приведенного мной выше «Я не искал в цветущие мгновенья...» (декабрь 1917 г.), еще пять. Это, во-первых, «Твое чудесное произношенье...» (1918) с дивной заключительной строфой:

И столько воздуха, и шелка,
И ветра в шепоте твоем,
И, как слепые, ночью долгой
Мы смесь бессолнечную пьем[1].

И, во-вторых, четверостишия: «Вы хотите быть игрушечной...» (1911), «Черты лица искажены...» (10-е гг.), «Привыкают к пчеловоду пчелы...» (30-е гг.) и «Знакомства нашего на склоне...» (30-е гг.)[2].

Об одном из этих четверостиший, вернее, о том, при каких обстоятельствах оно родилось, Анна Андреевна мне рассказывала, причем несколько подробнее, чем впоследствии на страницах своих воспоминаний о Мандельштаме. Дело было так. Они однажды приехали вместе из Петер-

---

[1] Анна Андреевна как-то связывала с собой еще два стихотворения Мандельштама этого времени. Оба обозначены в первых редакциях ее воспоминаний о нем. Это «Что поют часы-кузнечик...» и, «может быть — «Когда на площадях и в тишине келейной...». По поводу первого — «Что поют часы-кузнечик...»— А. А. продиктовала как-то Л. Д. Стенич-Большинцовой: «Это мы вместе топили печку; у меня жар — я мерю температуру.—«Лихорадка шелестит, // И шуршит сухая печка. // Это красный шелк горит». Н. И. Харджиев пишет в комментарии к этому стихотворению: «По сообщению А. А. Ахматовой, Мандельштам, беседуя с нею у горящей печки, сказал, что огонь похож на красный шелк».

[2] Было еще одно стихотворение, 1910 г., называвшееся «Черный ангел». Анна Андреевна его не любила и относилась к нему с каким-то сомнением, считая его еще не очень «мандельштамовским», скорее, кем-то навеянным, может быть, разговорами о ней с В. К. Шилейко, «который тогда нечто подобное говорил обо мне» (Воспоминания об О. Мандельштаме). Это стихотворение действительно трудно причислить к лучшим среди ранних стихов Мандельштама, но есть что-то очень значительное в его начале:

Как черный ангел на снегу,
Ты показалась мне сегодня,
И утаить я не могу,
Что на тебе печать господня.

Такая странная печать —
Как бы дарованная свыше —
Что кажется: в церковной нише
Тебе назначено стоять...

бурга в Царское (помнится, говорилось о 1915 годе). Ей необходимо было кому-то позвонить, и она вошла в телефонную будку на вокзале. Осип Эмильевич ее ждал и, пока она разговаривала, все время делал ей какие-то странные знаки через стекло. Когда она вышла из будки, он ей сказал: «Если бы вы знали, какое у вас сейчас было лицо!..» И прочитал ей только что сочиненные стихи:

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой.
Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены...

Никаким провидением эти строки тогда для них обоих не звучали, а как будто, как я понял, скорее даже юмором.

У меня есть любительская фотография, которую мне подарила Анна Андреевна, надписав на обороте: «Москва, 1933—1934, Нащокинский переулок. А.». Ахматова — в гостях у Мандельштамов, и едва ли, как она сказала, не в последний раз перед бедой, уже нависшей над этим домом. На тахте, прислонясь головой к стене, со спокойным, задумчивым лицом, в руке потухшая папироса, сидит Осип Эмильевич; рядом с ним с одной стороны — Анна Андреевна, в черном платье и какой-то темной накидке, с челкой, еще совсем как на ранних портретах, а с другой — Надежда Яковлевна, тоже еще совсем молодая. Странным кажется, что они обе такие молодые, а Осип Эмильевич в свои 42 или 43 года уже старик. Чуть левее на той же тахте — поэтесса Мария Сергеевна Петровых (это ей —«Мастерица виноватых взоров...»). В сборнике Ахматовой «Бег времени» стихотворение «Воронеж» 1936 года (впервые с инициалами посвящения «О. М.») было напечатано полностью, с завершающей его строфой:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

У Мандельштама есть строчка в варианте одного стихотворения: «Сам себя я за руку по улицам водил...» А в отрывках из трагедии «Пролог, или Сон во сне» Ахматовой «Песенка слепого» звучит так:

Не бери сама себя за руку...
Не веди сама себя за реку...

На себя пальцем не показывай...
Про себя сказку не рассказывай...
Идешь, идешь — и споткнешься.

Образ облака, сереющего «как беличья шкурка», который мы встречаем у обоих поэтов,— вероятно, не более чем мимолетное совпадение. Бывает у них перекличка образов и более глубокого и более неожиданного свойства, какое-то странное совпадение радаров поэтической чуткости. Например: «конницей бессонниц» в воронежском радиоочерке Мандельштама о Гёте «движется искусство народов, и там, где она протопала, там быть поэзии или войне» (1935). Мы теперь понимаем, что это образ провидческий, и не можем не думать о том же, перечитывая лирические строки Ахматовой, возникшие в 1940 году:

Уж я ль не знала бессонницы
Все пропасти и тропы́,
Но эта как топот конницы
Под вой одичалой трубы.
Вхожу в дома опустелые,
В недавний чей-то уют...[1]

В другом случае — тоже из области «бессонниц», из которых рождаются стихи,— перед нами уже не совпадение, а поэтическая реминисценция.

У Мандельштама одно из лучших ранних стихотворений начинается строчкой:

Бессонница, Гомер. Тугие паруса...

У Ахматовой в стихотворении 1940 года «Тень», которое первоначально называлось «Современница», под эпиграфом из Мандельштама («Что знает женщина одна о смертном часе...»):

О, тень! Прости меня, но ясная погода,
Флобер, бессонница и поздняя сирень
Тебя — красавицу тринадцатого года —
И твой безоблачный и равнодушный день
Напомнили...

---

[1] На это, по-видимому одновременно со мной, обратили внимание А. Морозов и В. Борисов (см. примечания к «Записям разных лет» О. Мандельштама.—«Вопросы литературы», 1968, № 4, с. 204).

Стихотворение это обращено к женщине, которую Мандельштам когда-то любил.

Но вот кое-что и еще позначительней.

В воспоминаниях Анны Андреевны читаем: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 года), о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: «Я к смерти готов». Вот уже 28 лет я вспоминаю эту минуту, когда проезжаю мимо этого места». А в первой части «Поэмы без героя», в одном из отступлений, таинственно соединяющих видение Петербурга 1913 года с образами и судьбами далекого будущего, среди выделенных курсивом строк есть такие:

После — лестницы плоской ступени,
Вопль: «Не надо!» и в отдаленьи
Чистый голос:
«Я к смерти готов».

Тут уже ни случайного совпадения, ни литературной реминисценции быть не может. Тут бьет один из тех скрытых ключей, которые питают подводное течение поэмы и постепенно делают таким широким ее разлив.

Все внимательно читавшие «Поэму без героя» помнят, конечно, в эпиграфе одной из глав первой части две строчки О. Мандельштама:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.

А рядом еще два эпиграфа:

И под аркой на Галерной...

А. Ахматова

То был последний год...

М. Лозинский

В совокупности — смысл всех трех этих эпиграфов, вероятно, прощание с прошлым, незабываемым и невозвратимым. Это важно не только для открываемой ими главы, а для всей первой части, которую автор в подзаголовке называет «Петербургской повестью». Но есть определенные основания полагать, что первоначально с памятью об Осипе Эмильевиче Мандельштаме был как-то связан замысел всей поэмы.

Когда Анна Андреевна дала мне экземпляр «последней редакции» поэмы (1962), я ее спросил, что значит дата «Посвящения» — 27 декабря 1940,— так необычно вынесенная ею наверх, в первую строку? Она ответила: «Это годовщина смерти Мандельштама,— мы только через два года узнали, когда это случилось». На том же особом месте, над «Посвящением» («...а так как мне бумаги не хватило, // Я на твоем пишу черновике...»), открывая первую страницу поэмы, стояла дата «27 декабря 1940» и в окончательной ее редакции, которую я получил в январе 1963 года. И только в книге «Бег времени» дата переместилась вниз, на обычное в таких случаях скромное место под текстом. А наверху справа впервые появились инициалы: «Вс. К.» (то есть Всеволоду Князеву, безвременно погибшему в 1913 году молодому петербургскому поэту,— так сказать, псевдогерою «Поэмы без героя» Ахматовой). Как и почему это произошло, я так и не знаю.

Весной 1960 года, приехав в Москву, Анна Андреевна рассказала мне, что у нее недавно была в Ленинграде беседа с английским журналистом. Два заданных ей вопроса и ее ответы на них я, придя домой, записал.

Первый: «Думаете ли вы, что после революции люди стали счастливее?»—«Я не очень компетентна в том, что касается счастья, об этом надо еще кого-нибудь спросить. Но одно знаю: у нас люди теперь научились гораздо больше помогать друг другу, чем прежде».

Второй: «Кого из ваших современников вы больше всего любите или цените как поэтов?»—«Блока, Маяковского, Есенина, Пастернака, Мандельштама и Цветаеву». И примечание, так сказать, к моему сведению: «Один там лишний,— это неправда, Есенина я вовсе не люблю...» Мне показалось знаменательным, что по поводу Маяковского ни малейшей оговорки не последовало. Есенина Анна Андреевна не любила; считала, что хорошие стихи у него, конечно, есть, но они наперечет. Мне всегда казалось, что стихи Есенина она не принимает потому, что не принимает его как личность. Никогда не слыхал, чтоб она критиковала какое-нибудь отдельное его стихотворение. Он был для нее весь — чужой. Но она никому этого своего отношения к нему не навязывала. Знаю это и по себе, как один из тех, кто любит Есенина неизменно.

Итак, в ахматовском списке имя Есенина если не слу-

чайно, то, во всяком случае, непрочно, в то время как имя Блока этот список закономерно открывает и возглавляет. Ведь еще в 1914 году Анна Андреевна так надписала ему свои «Четки»:

От тебя приходила ко мне тревога
И уменье писать стихи.

К проблеме «Ахматова и Блок» мне еще предстоит попробовать подойти близко в связи с «Поэмой без героя»[1]. Здесь же ограничусь только тем, что запомнил или даже записал из наших разговоров о Блоке. Их было не так уж много, но начались они с первого моего прихода к Анне Андреевне в Фонтанный дом. Речь шла, помнится, о том, каким Блок бывал в общении с другими поэтами, в частности с ней. Ее ответ помню точно: «Как вы думаете, это приятно, когда человек смотрит сквозь вас на что-то свое?» (В. М. Жирмунским опубликовано стихотворение Ахматовой, посвященное Блоку в начале 10-х годов. Оно начинается так:

Ты первый, ставший у источника
С улыбкой мертвой и сухой,
Как нас измучил взор пустой,
Твой взор тяжелый — полунощника...

Отпечаток блоковского «Страшного мира» здесь очевиден. Но, прочитав эти строки, нельзя было не подумать и о том, что́ она мне тогда сказала о его взгляде.)

Общее впечатление от позднейших наших возвращений к теме Блока у меня почти совпадает с выводом Д. Е. Максимова. Отвергая прямую преемственность, Максимов предлагает формулу «зависимости, проявляющейся в отталкивании и преодолении». Может быть, определение «зависимость» в данном случае не совсем точно, как бы его ни мотивировать,— потому и говорю «почти совпадает». Но под знаком «отталкивания» от чего-то огромного, могучего, близкого и вместе с тем чуждого

---

[1] По существу этой проблемы можно найти много ценного в исследованиях В. М. Жирмунского: в его книгах «Вопросы теории литературы» (Л., 1928), «Теория литературы. Поэтика. Стилистика» (Л., 1977— в это издание вошла и позднейшая его работа «Анна Ахматова и Александр Блок», впервые напечатанная в журнале «Русская литература», 1970, № 3), а также в статье Д. Е. Максимова «Ахматова о Блоке» («Звезда», 1967, № 12).

я тоже воспринимал ахматовского Блока. Под тем же знаком одновременного отталкивания и влечения, мне кажется, возникли и три стихотворения о Блоке (1944—1960), которым, по-моему, так и не суждено сложиться в стройный триптих, сколько бы раз сама Анна Андреевна ни печатала их подряд, под общим заголовком (она сделала это дважды). Слишком они разные. Никогда не забуду, как она расстроилась, рассердилась, разгневалась, даже щеки запылали, когда я ей сказал — и, очевидно, не первый,— что строчка «трагический тенор эпохи» применительно к Блоку вызывает у многих недоумение. «Но ведь я же говорю —«трагический», а не «лирический», я же говорю —«эпохи»!..» (У меня не хватило духу замахнуться на нее соседней изысканно-колоритной строчкой: «до самого локтя перчатки», да и все равно она сказала бы, что это тоже «эпоха».)

Зато когда в другом ее стихотворении, «Пора забыть верблюжий этот гам...», доходишь до строк о «Рогачевском шоссе», которое «помнит разбойный посвист молодого Блока»,— сколько бы раз ты это ни читал, всякий раз испытываешь шок неожиданности и какой-то сверхметкости образа (здесь он, конечно, не автор «Стихов о Прекрасной Даме», а просто юный Блок, может быть, верхом на коне).

А в третьем стихотворении, которое начинается рискованной для любого поэта парафразой блоковского шедевра «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...»—«Он прав: опять фонарь, аптека...», каким чутким слухом расслышанный, достойный предсмертной трагедии Блока конец:

Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой.

В обывательском представлении почему-то Ахматовой всегда что-то приписывается, как будто того, чем была в действительности ее жизнь,— мало. Может быть, отчасти это происходит потому, что личная жизнь ее всегда протекала очень замкнуто, совсем не на виду. Так «склубилась», по ее выражению, и легенда о ее «романе с Блоком», легенда с вариацией на тему о ее безответной влюбленности. Раз уж ею было написано в 1914 году стихотворение «Я пришла к поэту в гости...», раз уж Блок, как всем

известно, посвятил ей стихотворение «Красота страшна»,— Вам скажут...»— так неужели же не было романа? Ну, а если и не было, то...

Как памятно, вероятно, не мне одному, Анна Андреевна версию о своей «влюбленности» отрицала весьма спокойно и категорически, хотя в самой этой версии ничего зазорного для нее не было. Иногда — и не очень даже в шутку, а сердито — говорила, что напишет воспоминания «о том, как у меня не было романа с Блоком».

Чувствую, что еще что-то надо бы сказать об отношении Анны Андреевны к Блоку, даже только касаясь этой темы, но не знаю, как это выразить... Мне всегда казалось, что Блок значит для нее больше, гораздо больше, чем то, что она о нем говорит; что она все время к нему возвращается, продолжает думать о нем, не вспоминать, а именно думать о нем как о поэте и как поэта — любить.

Несколько слов о блоковском стихотворении, посвященном Ахматовой (опять — отступление). Во-первых, напомню его:

«Красота страшна»,— Вам скажут —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста»,— Вам скажут —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

Но, рассеянно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

Стихи эти датированы точно — 16 декабря 1913 года — и, значит, предшествовали ее стихам с посвящением «Александру Блоку», под которыми во всех изданиях значится

1914 год. Анна Андреевна считала стихотворение Блока «мадригалом», стилизованным в испанском духе. Она говорила об этом в своих воспоминаниях о Блоке: «У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. Я и красной розы, разумеется, в волосах не носила. Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро»[1].

Смешно было бы спорить по этому поводу с самой Ахматовой, а спорить посмертно — даже как-то и кощунственно. Да, собственно, и никакого спора нет: конечно, «мадригал»; очевидно —«романсеро»; образ «испанизирован», то есть стилизован и чем-то близок к блоковскому циклу «Кармен». Все так. Но почему, когда теперь читаешь это стихотворение, что-то еще в нем неотступно слышится, особенно в самом конце:

...не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна.

Что же касается блоковской «стилизации», то невольно приходит в голову, что у Ахматовой в молодости, очевидно, было какое-то тайное свойство: подсказывать тем, кто хотел ее запечатлеть, не прямое сходство портрета, а новый поворот давно владеющей самим художником темы. Так, Мандельштам облек свою «Ахматову» в совсем иную «шаль», в трагедийную шаль героини Расина:

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра:
Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель.

Эти стихи были написаны в 1914 году. А совсем незадолго до этого, в далеком Париже, Амедео Модильяни, который тогда, по словам Анны Андреевны, «бредил Египтом», упорно рисовал ее голову «в убранстве египетских цариц и танцовщиц».

---

[1] «Звезда», 1967, № 12.

Молодой Хлебников, «Велимир I», как он себя называл, который любил ее стихи и, при всей своей нелюдимости, бывал у нее в доме в самый разгар вражды между футуризмом и акмеизмом, посвятил ей нечто совсем не «портретное», но зато характерно хлебниковское:

ПЕСНЬ СМУЩЕННОГО

На полотне из камней
Я черную хвою увидел.
Руки ее нет костяней,
Стучится в мой жизненный выдел.
Так рано? А странно: костяком
Прийти к вам вечерком
И, руку простирая длинную,
Наполнить созвездьем гостиную.

(1913)

Не то же ли самое можно сказать про облик молодой Ахматовой в стихах Кузмина («Залетною голубкой к нам слетела, // В кустах запела томно филомела...») да и Гумилева («Из логова змиева, // Из города Киева, // Я взял не жену, а колдунью...»)?

Но отступление мое затянулось.

Если честь быть так или иначе приобщенной к сонму «блоковских женщин» Анна Андреевна с ироническим недоумением отвергала, то совсем другой своей близостью Блоку, им самим засвидетельствованной, она явно гордилась. Она была по-настоящему рада, когда в воспоминаниях К. И. Чуковского вновь подтвердилось, что Блок запомнил ее стихи 1917 года:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,

Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Повторяя эти стихи, Блок говорил: «Ахматова права». Она об этом слышала уже давно, но теперь это ее заволновало, словно только что услышанное. Когда мы с ней об этом говорили, она стала вспоминать вообще Блока последних лет. В тот раз я ничего не записал, но более ранняя запись в дневнике на ту же тему у меня сохранилась:

«*16 июля 1961*. В воскресенье, 2-го, у меня: Ахматова, Елена Сергеевна Булгакова, Нина Дорлиак и Д. Н. Журавлев. Обед.

По какому-то поводу Анна Андреевна заговорила о вечере Блока в Большом драматическом театре весной 1921 года. На этот вечер собралась вся петроградская литературно-артистическая публика. Шли пешком, кто откуда,— трамваев не было. Одеты все плохо, голодные. Анна Андреевна сидела с Ходасевичем в ложе. Блока все просили еще читать. Было видно, как он устал. «Хоть бы они его отпустили!»— на ухо Ходасевичу. Встретились за кулисами. Блок поднял на нее глаза, поздоровался. «А где же испанская шаль?» Больше они уже не виделись. После этого было уже только «...Наше солнце, в муке погасшее»[1].

А. А. читала: стихи, посвященные М. Цветаевой (где про «Маринкину башню»), «Мелхолу», «В прошлое давно пути закрыты...», «Бег времени» (теперь это четыре строчки)[2], еще что-то.

Потом я еще два раза был у нее на Ордынке».

...Ордынка. Это место наших встреч у меня в дневнике мелькает чаще, чем какое-либо другое. Иначе и быть не могло: на Большой Ордынке, у Ардовых, Анна Андреевна в течение многих, многих лет подолгу жила, приезжая из Ленинграда. Сюда приходили к ней все близкие друзья. Здесь назначались важнейшие для нее московские деловые встречи, связанные с надеждами на издание стихов.

---

[1] Из стихотворения Ахматовой 1921 г., посвященного памяти Блока, «А Смоленская нынче именинница...».

[2] Что войны, что чума?— конец им виден скорый,
Их приговор почти произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?
(В издании «Библиотеки поэта» ошибочно датировано 1962 г.)

Когда она здесь гостила, ардовский телефон работал вовсю (хотя Анна Андреевна телефонных разговоров вообще не признавала и вела их лаконично, только по необходимости); поток посетителей с трудом поддавался какой-либо регламентации: помимо друзей и давних знакомых побывать у Ахматовой — в последние годы — стремились еще очень и очень многие. Да она и сама, если позволяло здоровье, много выезжала. Иногда расписание приемов и выездов путалось, одни налезали на другие, и начиналось то, что Пастернак очень образно называл «ахматовкой» имея в виду, очевидно, все вместе — и встречи, и проводы, и беспрерывный поток посетителей, и телефон, и хаос в комнатах, и общую приподнятую атмосферу дома, взбудораженного приездом Анны Андреевны.

Все это приходилось не раз заставать здесь и мне. Но еще больше Ордынка помнится мне другой, тихой, без всякой «ахматовки». Может быть, потому, что я часто заставал здесь Анну Андреевну больной, или в периоды после тяжелой болезни, или просто очень усталой. Обычно мы сидели с ней «у нее», то есть в крошечной комнатке Алеши Баталова (старшего сына жены Ардова, Н. А. Ольшевской), которую Алеша неизменно, при любых своих личных обстоятельствах, с радостью уступал Анне Андреевне, когда бы ей ни вздумалось приехать.

В этой комнатке было тесно и от того немногого, что там находилось обычно,— в нее еле вмещалась тахта, маленький письменный стол, стул и, кажется, еще столик с зеркалом. А когда с приездом Анны Андреевны все это еще заваливалось книгами, папками, раскрытыми чемоданами и т. п., закуток становился еще теснее. Стул стоял прямо против ее тахты и очень к ней близко. Уже от одного этого общение с ней поневоле приобретало здесь особую остроту, особенно когда она начинала читать своему гостю новые стихи. А без новых стихов она в Москву не приезжала,— я, по крайней мере, такого случая не помню.

Читать она начинала почти сразу, почти непосредственно после какого-нибудь полуиронического вступления, вроде «ну, что мы имеем на сегодняшний день?» или «что произошло за отчетный период?»— как будто заранее ждала этого и вот теперь без всяких отлагательств исполняла свое намерение. Читала почти всегда наизусть, только в редких случаях просила достать из чемодана или из груды папок на окне одну из своих записных книжек.

И какой бы она ни была в этот день бесконечно усталой, как бы пугающе ни сказывался недавний сердечный приступ в неровном дыхании и иссиня-черном цвете губ, она непременно читала стихи. И ничто не могло помешать ее внутреннему преображению: ни случайность того, что было на ней надето, ни грузная «непоэтичность» ее позы на тахте, ни квартирный шум за стеной, ни духота этой тесной клетушки, в которой она еще предлагала своим посетителям не стесняться курить.

Бывало иногда, что Анна Андреевна ждала у себя на Ордынке не просто слушателя, которому могла доверить свои новые стихи, но кого-нибудь, чье впечатление могло бы ей как-то помочь в еще не оконченной работе. Однажды она меня встретила в передней совсем не по-обычному, я сразу заметил, что она чем-то не то взволнована, не то смущена, и подумал, что, наверно, не вовремя пришел. Оказалось, что это волнение, эта немножко напряженная улыбка относятся ко мне непосредственно. Она решила прочитать мне несколько сцен из трагедии Гюго «Марион Делорм», которую в то время переводила по заказу Гослитиздата: «Не бойтесь, я не очень долго буду вас «душить трагедией в углу», но вы — театральный, «понимающий» и должны мне честно сказать, как это выходит сценически». Прочитала она мне почти два акта, стесняясь, что «утомляет». Но было видно, как она этим переводом увлечена (вспоминают, что она им тяготилась,— я видел другое).

Никогда не думал, что меня ждет такое наслаждение от всегда мне чуждой пышной драматургии Гюго. Но это был Гюго Ахматовой: чувства героев казались по-живому страстными и в то же время прозрачными, осветленными; они словно требовали вот именно такой чистой, строгой декламации, такой естественной мерности, которая звучала сейчас в этом поразительном чтении.

Никаких других переводов Анна Андреевна мне никогда не читала. Всегда только свое, последнее.

Не знаю, где стихи Ахматовой звучали в ее чтении с наибольшей неотразимостью: на эстраде, или в каком-нибудь многолюдном обществе, за столом, или вот так, с глазу на глаз. Могу только сказать, что уходил я от нее после таких чтений, после «Поэмы без героя», после «Полночных стихов», стихов «Из сожженной тетради» и многого другого с каким-то особенным чувством, которое определить трудно, но которое, наверно, и есть счастье.

5
Встречи последних лет

...Свою меж вас еще оставив тень.
Анна Ахматова

На бумаге воспоминания о любом человеке — это всегда все-таки некая искусственная штриховка его облика, а главное — невольная концентрация его высказываний. Вот и я, перечитывая написанное, боюсь, как бы Ахматова не стала на этих страницах «речистой», с готовыми к случаю рассказами, суждениями, характеристиками. А ведь она была молчаливой. Правда, это вовсе не противоречило ее способности вдруг чем-то загореться, разговориться, вести горячую, увлекательную беседу. Естественно, что такие моменты особенно и запоминались. Но все-таки фон ее обычного немногословия, даже на людях, даже в гостях, нужно иметь в виду.

Ко мне она первый раз приехала в конце 50-х годов, в 58-м, кажется. С трудом, с одышкой поднялась на второй этаж, но, войдя ко мне в комнату, в предложенное кресло не села, а сразу стала внимательно рассматривать, что висит на стенах. Остановилась у письменного стола перед акварельным эскизом В. В. Дмитриева к «Пиковой даме». Это не эскиз декорации, а всего лишь предварительный набросок, «мотив», как бы намек на возможную атмосферу какого-то будущего спектакля: в холодных блеклых предутренних полутонах угадывается вестибюль старинного барского дома с барочными скатами боковых лестниц и балюстрадой наверху, на которой чуть виден мужской силуэт в плаще и треуголке. Я только было открыл рот,

чтобы объяснить, что это такое, но Анна Андреевна меня опередила, все еще не отрываясь от картинки:

От меня, как от той графини,
Шел по лестнице винтовой,
Чтоб увидеть холодный, синий,
Строгий час над снежной Невой.

И добавила, взглянув на меня лукаво сбоку: «Не удивляйтесь. Со мной это бывает». (Потом я совершенно неожиданно нашел это четверостишие в примечаниях автора к «Поэме без героя» в качестве одной из не вошедших в окончательный текст, но тем не менее и незачеркнутых дописок. Оно находилось среди «Dubia», т. е. «вызывающего сомнения», и было представлено автором так: «И уже просто клеветническое добавление»[1].)

Я показал ей кое-что из своих книг, в том числе и предмет моей библиофильской гордости —«Образ Ахматовой», антологию посвященных ей стихов, изданную в 1925 году Э. Голлербахом в 50 нумерованных экземплярах. Но она ее даже не перелистала, только сказала, что давно ее не видела, «да и ни к чему это».

Вскоре в комнату вошла моя сестра. Анна Андреевна поднялась ей навстречу, пошел общий разговор, и мы перешли в столовую обедать.

О царственности облика Ахматовой в старости говорят и пишут, кажется, все, кто ее знал,— это уже трюизм. Но без него действительно трудно обойтись, когда вспоминаешь ту совершенно естественную, ненаигранную, спокойную величавость, которая в последние годы стала ей свойственна и в походке, и в жесте, и в повороте головы иногда, например, когда она что-нибудь внимательно слушала. Когда Анна Андреевна замедляла шаг перед закрытой дверью, казалось, что дверь должна перед ней сама отвориться, кресло — придвинуться, белая шаль —

---

[1] В издании «Стихотворений и поэм» Анны Ахматовой («Библиотека поэта», 1976) эти строки напечатаны в виде самостоятельного стихотворения, по автографу (ЦГАЛИ), со значительными разночтениями:

От меня, как от той графини,
Шел по лесенке винтовой,
Чтоб увидеть рассветный, синий,
Страшный час над страшной Невой.
1958 (?)



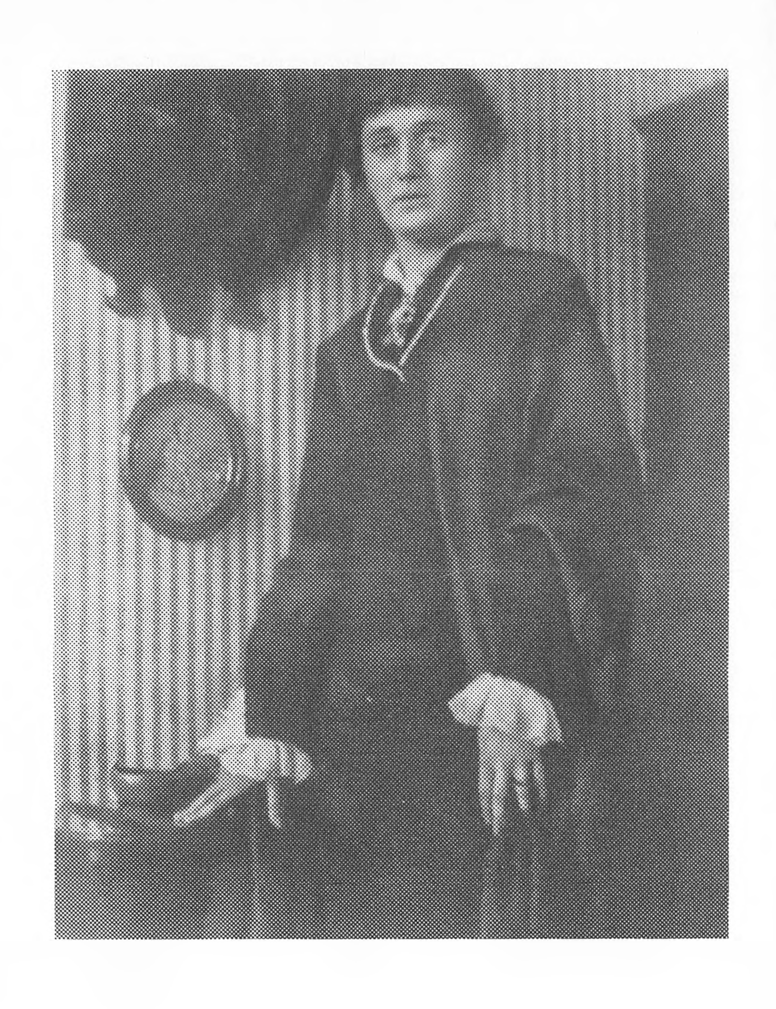
1910-е гг.



1912 г.



Усадьба Слепнево. Лето 1911 г.
За столом четвертая справа — А. А. Ахматова



1910-е гг.

А. ... [illegible]

Ты ~~[illegible]~~, тяжелый и унылый
Отрекшiйся отъ славы и мечты,
Но для меня непоправимо-милый
И чѣмъ темнѣй, тѣмъ трогательнѣй ты.

Ты пьешь вино, твои нечисты ночи,
Что на яву, не знаешь, что во снѣ,
Но зелены мучительныя очи, —
Покой, видно, не нашелъ въ винѣ.

И сердце ~~[illegible]~~ только ~~[illegible]~~ скорой смерти проситъ,
~~[illegible]~~ Кляня медлительность своей судьбы.
Все чаще вѣтеръ западный приноситъ
Твои упреки и твои мольбы.

Но развѣ я къ тебѣ вернуться смѣю.
Подъ блѣднымъ небомъ родины моей
Я только пѣть и вспоминать умѣю,
А ты меня и вспоминать не смѣй.

И дни идутъ печали умножая.
Какъ за тебя мнѣ Господа молить!
Ты угадалъ — моя любовь ~~[illegible]~~ такая,
Что даже ты ее не могъ убить.

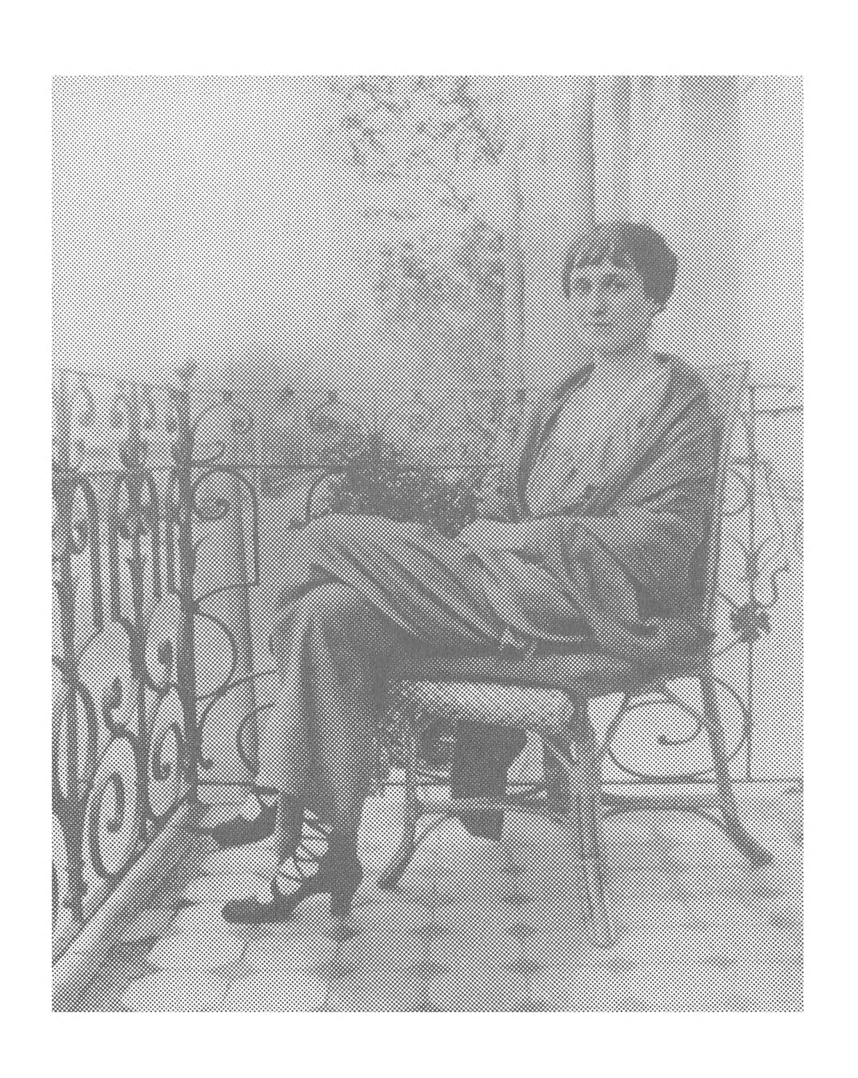
Анна Ахматова

22 iюля 1917. [illegible]

Автограф из собрания В. Я. Виленкина



1910-е гг.



1910-е гг.



Начало 1920-х гг.



Начало 1920-х гг.



1920-е гг.



Начало 1920-х гг.



1925 г.



1925 г.



1920-е гг.



1920-е гг.



1936 г.

лечь на ее плечи, и даже непочтительная приставучая наша собака Изора — отстать. Я не любил только, когда к этой естественной царственности примешивалось в ее тоне еще что-то совсем другое, что-то петербургское, светское, чопорное, подмораживающее окружающих. Но это случалось редко и только при других гостях. Впрочем, Анна Андреевна могла сама тут же и снять этот тон какой-нибудь неожиданной и отнюдь не светской фразочкой — о величайшей уместности раков, когда люди пьют пиво, например. Оторвавшись от общего разговора при виде кого-нибудь из ардовских мальчиков в полном параде и с элегантно торчащей из верхнего кармашка расческой, могла как бы вскользь заметить: «Ты бы уж лучше зубную щетку туда». Когда мы сидели за нашим круглым столом втроем (она очень тепло относилась к моей сестре, уважала ее и с особым доверием относилась к ней как к врачу), визитной чопорностью и не пахло. От «светскости» ее вообще обычно спасал и уводил юмор. А юмор у Анны Андреевны был отличный, острое словцо она всегда любила. Недаром в одном из ранних ее стихотворений уже мелькнула в лирическом контексте «веселость едкая литературной шутки».

Помня о запретах врачей, я, бывало, не ставил на стол заранее никаких графинов и не без страха спрашивал у нее, что она будет пить, в надежде, что она скажет: «вино» или «ничего». Но ответ бывал всегда один и тот же: «Рюмку водки, если она у вас есть». И таким же неизменным был ее первый тост, которым она перебивала мой, за нее: «Выпьем за то, что мы опять сидим вместе, что мы опять встретились». От этого тоста становилось уютно. Больше двух-трех рюмок она никогда не пила. Нередко бывало, что тут же за обеденным, еще не убранным столом она начинала читать новые стихи. Потом переходили опять ко мне в комнату. В каждый свой приезд она теперь непременно бывала у нас раз или два, один раз даже осталась ночевать.

Почти не бывало случая, чтобы, придя ко мне, Анна Андреевна не попросила музыки (так и слышу ее: «А музыка будет?»). Ей достаточно было нашего убогого проигрывателя и заигранных пластинок. На вопрос, что она хотела бы послушать, чаще всего отвечала: «Выберите сами» (что это будет классическая музыка, а если современная, то либо Прокофьев, либо Стравинский,—

разумелось само собой). Но иной раз «заказывала» совершенно определенно: Бетховена, Моцарта, Баха, Шумана, Шопена. И, почти как правило, чтобы играл Рихтер. Он ее не только восхищал как музыкант, но и как личность интересовал ее чрезвычайно; она меня часто о нем расспрашивала, зная о нашей давней дружбе.

Я любил незаметно смотреть на нее, когда она слушала музыку. Внешне как будто ничего в ней не менялось, а вместе с тем в чем-то неуловимом она становилась иной: так же просто сидела в кресле, может быть, только чуть-чуть прямее, чуть-чуть напряженнее, чем обычно, и что-то еще появлялось незнакомое в глазах, в том, как сосредоточенно смотрела куда-то прямо перед собой. А один раз, когда мы с ней слушали в исполнении Рихтера шумановскую пьесу с обманчивым названием «Юмореска» (кажется, один из самых бурных полетов немецкой романтики), я вдруг увидел, что она придвигает к себе мой блокнот, берет карандаш и довольно долго что-то записывает; потом отрывает листок и спокойно прячет его к себе в сумку. Когда музыка кончилась, она сказала: «А я пока стишок сочинила». Но так тогда и не показала и не прочла, а я не осмелился попросить. Но потом несколько раз читала это стихотворение и у меня, и у себя, и всегда с предисловием: «Вот стихи, которые я написала под музыку Шумана»:

...И мне показалось, что это огни
Со мною летят до рассвета,
И я не дозналась — какого они,
Глаза эти странные, цвета.

И всё трепетало и пело вокруг,
И я не узнала — ты враг или друг,
Зима это или лето.

В книге «Бег времени» эти стихи под названием «Отрывок» вошли в цикл «Нечет» и следуют непосредственно за «Музыкой», посвященной Шостаковичу. «Юмореску» Шумана я потом по ее просьбе заводил ей часто. С музыкой, которая однажды попадала в ее стихи, Анна Андреевна вообще потом уже не расставалась. За пластинкой с записью предпоследней фортепьянной сонаты Бетховена ор. 110 она как-то заехала ко мне в час ночи, по дороге домой откуда-то из гостей («И в предпоследней из сонат//

Тебя я спрячу осторожно...»)[1]. Это было после ее встречи с Г. Г. Нейгаузом, который рассказал ей «все об этой сонате» и произвел на нее большое впечатление своей игрой.

А любимым ее произведением Стравинского, творчество которого она хорошо знала, начиная с «Петрушки» и «Весны священной», была «Симфония псалмов».

Никаких особых разговоров о живописи, вообще об изобразительном искусстве у нас не было. Но как-то повелось, что, приходя ко мне, Анна Андреевна просила достать с полки какую-нибудь хорошую монографию или репродукции картин какого-нибудь музея и с удовольствием, не торопясь их перелистывала. При этом иногда обнаруживались ее пристрастия: например, европейскую готику, Джотто и итальянское кватроченто она явно предпочитала Рафаэлю и Леонардо, а Эль Греко — всем другим «испанцам». Сезанна и Дега любила больше, чем последовательных импрессионистов, а Гогена ей было просто «не нужно». Мне казалось, что не очень нужен ей и Пикассо, и я всегда удивлялся, что, прожив столько лет рядом с Н. Н. Пуниным, с таким талантливым и влиятельным знатоком новейшего искусства, Анна Андреевна сохранила полную самостоятельность своих вкусов. А вот о Шагале она никогда не говорила равнодушно и всегда готова была еще раз его посмотреть, хотя бы в репродукции. Недаром Витебск Шагала попал в ее «Царскосельскую оду», да еще в каком качестве — как параллель к собственному поэтическому замыслу: «Но тебя опишу я, // Как свой Витебск — Шагал». Кстати сказать, у этой оды, в которую так неожиданно для Ахматовой вплелась ирония и нарочито сгущенная проза, было первоначально два эпиграфа: один из «Заблудившегося трамвая» Гумилева: «...А в переулке забор дощатый...», а второй — горько запомнившаяся ей фраза Н. П. (Пунина, конечно,— может быть, в момент ссоры): «Ты поэт местного, царскосельского значения». В «Беге времени» остался только первый.

Фраза эта была брошена, надо полагать, случайно. Через много лет, когда они давно уже расстались, Н. Н. Пу-

---

[1] Это первоначальная редакция начала пятого стихотворения «Зов» — из цикла «Полночные стихи». В окончательной редакции: «В которую-то из сонат // Тебя я спрячу осторожно».

нин писал ей: «Мне кажется, я в первый раз так всеобъемлюще и широко понял Вас... И мне показалось тогда, что нет другого человека, жизнь которого была бы так цельна и совершенна, как Ваша; от первых, детских стихов («перчатка с левой руки») до пророческого бормотания и вместе с тем гула поэмы... В Вашей жизни есть крепость, как будто она высечена в камне и одним приемом очень опытной руки... Вы казались мне тогда — и сейчас тоже — высшим выражением Бессмертного, какое я только встречал в жизни». Это письмо[1] невольно вспоминается мне за скорбными строками короткого стихотворения 1953 года с инициалами посвящения: Н. П.

И сердце то уже не отзовется
На голос мой, ликуя и скорбя.
Всё кончено... И песнь моя несется
В пустую ночь, где больше нет тебя.

В конце 50-х годов, когда у нас впервые разгорался интерес к творчеству Модильяни в связи с появлением французских и американских монографий в букинистических магазинах и с выходом на экран фильма Ж. Беккера «Монпарнас, 19», Анна Андреевна говорила о нем так, как будто продолжала случайно прерванный разговор о человеке ее круга, всегда ей близком. У нас за столом она рассказывала отдельные эпизоды своих встреч с Модильяни в Париже в 1910 и 1911 годах, которые потом вошли в ее воспоминания, опубликованные в «Дне поэзии, 1967». О рисунке Модильяни, сделанном по памяти, а не с натуры, но тогда же в Париже, Анна Андреевна говорила, что это, конечно, никак не портрет и что он — один из шестнадцати, единственный уцелевший. Остальные, как она однажды выразилась, «скурили солдаты в Царском».

Среди «бродивших» вокруг «Поэмы без героя», но так и не вошедших в нее строф в архиве сохранились две, навеянные воспоминаниями о встрече с Модильяни. Они записаны карандашом на полях второй части, «Решки», после строфы 7-й, кончающейся словами: «Кто над мертвым со мной не плачет, // Кто не знает, что совесть значит // И зачем существует она»:

---

[1] ГПБ, ф. 1088, № 297.

В черноватом Париж тумане,
И наверно, опять Модильяни
Незаметно бродил за мной.
У него печальное свойство
Даже в сон мой вносить расстройство
И быть многих бедствий виной.

Но он мне — своей Египтянке...
Что играет старик на шарманке,
А под ней весь парижский гул,
Словно гул подземного моря,—
Этот тоже довольно горя
И стыда и лиха хлебнул.

Модильяни она упорно называла «Амедей», а не «Амедео», как все, и сердилась на то, что тупик Фальгьер, где она бывала в его нищенской мастерской, почему-то мемуаристы упорно называют улицей. Вообще чувствовалось, что в воспоминаниях о Модильяни ее заботит предельная точность. Несколько раз она мне звонила с просьбой выяснить какие-то детали: то даты постановок балетов Стравинского во время «русских сезонов» Дягилева, то дату выхода «Песен Мальдорора» Лотреамона, которыми увлекался Модильяни, и как пишется фамилия автора по-французски.

Как-то, позвав меня к себе на Ордынку, Анна Андреевна дала мне разрозненные листки рукописи своих воспоминаний о Модильяни, с помарками и вставками карандашом, с дополнениями, место которых не было твердо определено. Она попросила меня связать все это воедино, как мне покажется лучше, а потом перепечатать на машинке. Когда я это сделал и принес ей все четыре экземпляра вместе с ее листками, она при мне прочитала машинопись и один экземпляр подарила мне с подписью и датой — «за труды». Она тогда еще сомневалась, можно ли оставить в тексте французские слова и целые фразы без перевода, который казался ей в данном случае нелепостью, или лучше сразу написать все по-русски. Почему-то так и не исправила свою ошибку насчет места рождения Модильяни — он родом из Ливорно, а не «из-под Ливорно», как у нее сказано,— наверно, просто потом забыла об этом. И категорически отказалась хотя бы смягчить резко уничижительную оценку фильма «Мон-

парнас, 19», которой заканчиваются ее воспоминания (я ей это предлагал — «в память Жерара Филипа», но аргумент не подействовал)[1]. На несправедливость и рискованную неполноту ее характеристики близкой Модильяни женщины, Беатрисы Хестингс, талантливой английской поэтессы и критика, я ей в то время, к сожалению, указать не мог, потому что только еще начинал тогда всерьез заниматься биографией этого художника.

У меня Анна Андреевна иногда встречалась с актерской молодежью и кое с кем из старшего поколения МХАТа. Театральные разговоры она слушала с интересом, тем более что в ее присутствии они как-то невольно очищались от будничной шелухи. Несмотря на то что она давно уже не ходила в театр, некоторые ее замечания о современном театральном искусстве попадали, что называется, не в бровь, а в глаз. Помню, как однажды она удивительно к месту вмешалась в какой-то наш спор, просто напомнив слова Пушкина: «Что, если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»

У нее был, очевидно, какой-то свой театр — вернее, своя мечта о театре. Какая именно, сказать трудно, но можно было в ином разговоре почувствовать ее тяготение к остраненной сценической обстановке, к смело выдвинутым из привычного быта «предполагаемым обстоятельствам», к сгущенности и остроте психологии, даже к гротеску. Как-то раз она мне сказала, что собирается написать пьесу. Я спросил: «О чем?» — на что последовал лаконичный и загадочный ответ: «О летчиках». И больше она никогда к этой теме не возвращалась.

О ее театральных вкусах судить было трудно. Знаю, что Художественный театр прошел как-то мимо нее[2].

---

[1] У меня есть любительская фотография: Жерар Филип — у дочери Модильяни Жанны; по ее словам, он пришел к ней «просить прощения за то, что так плохо сыграл эту роль». Она смотрит на него с нежностью.

[2] А все-таки помню, как она мне однажды ответила на ламентации о том, что кому же сейчас нужны все эти мои бесконечные лекции и семинары по истории МХАТа: «Напрасно вы так думаете, вы делаете большое культурное дело». Различным россказням о ее презрительно-враждебном отношении к Станиславскому я просто не верю,— разве что к «системе», о которой она, конечно, могла знать только понаслышке. При мне она как-то говорила о Станиславском и Немировиче-Данченко с сыном Леонида Андреева, Вадимом, очень серьезно и уважительно.

Поздний Мейерхольд — тоже. Зато петербургского Мейерхольда она помнила всего — от «Балаганчика» до «Маскарада». Но ей совершенно не свойственно было останавливаться на старых впечатлениях, хотя бы даже на таких для нее неотразимых, как Шаляпин или как мариинский балет с Анной Павловой, Карсавиной и Нижинским. Имена эти только мелькали, упоминались — тут важна была интонация. А среди драматических актеров, которых ей довелось видеть на сцене, был только один, о ком она всегда отзывалась с восхищением, даже больше того, с преклонением: Михаил Чехов (тоже ведь МХАТ!). Его она не раз при мне называла «гениальным», «сверхактером».

Я всегда поражался, как легко и естественно Анна Андреевна становилась центром любого общества, театрального, литературного, старого, молодого, какого угодно,— без малейшего намерения, как теперь говорят, «занимать площадку». Легко и естественно, потому что это происходило не из почтительности к «живому классику» (явление, впрочем, само по себе достаточно редкое), а по праву таланта, ума, знаний, прозрений — словом, по праву высшего духовного приоритета.

Как-то раз у меня собралось довольно много народа, и Анна Андреевна вошла в комнату во время разговора о Кафке, которого тогда, впрочем, еще мало кто из нас читал в подлиннике или хотя бы в переводе. Усевшись в кресло, она без малейшей паузы включилась в этот разговор и моментально им завладела. Мы все рты разинули, когда она по общей просьбе стала пересказывать нам роман «Процесс», причем пересказывать так, что было впечатление, будто мы слушаем самого автора. До сих пор думаю, что это было какое-то наитие сотворчества: ни одного лишнего слова в этом потоке подробностей, как бы перегонявших одна другую, но в то же время поразительно рельефных. Продолжалось это странное действо чуть ли не целый час, но Анна Андреевна не устала нисколько, только щеки у нее разгорелись и глаза необычно блестели.

Я потом только понял, почему ее так волновал и захватывал именно «Процесс»: ведь еще задолго до того, как она его прочитала, Анна Андреевна написала

в Ташкенте пьесу «Энума Элиш»[1] — «Там вверху». Она ее называла «сатирической трагедией». В каком-то своем свойстве эта пьеса оказалась, по ее словам, спутницей «Поэмы без героя». Там было три части: первая, «На лестнице», и третья, «Под лестницей»,— в прозе; вторая («Пролог, или Сон во сне»[2]) — в стихах. Она мне как-то рассказала содержание третьей, последней части. Больше всего мне запомнился ночной допрос героини на какой-то лестнице. Обвиняемую привели сюда прямо с постели, в одной рубашке. Судят ее какие-то чиновники невысокого ранга; им помогают «свидетели обвинения»; в руках у них какие-то свертки, из которых торчат рыбьи головы и хвосты. Подсудимая не может понять, за что ее судят, в этом весь ужас. Она пытается говорить и говорит стихами, но ее обрывают окриками: «Не положено! Как она смеет?!»

Пьесу эту Анна Андреевна сожгла в 1944 году в Фонтанном доме («Посвященье сожженной драмы, // От которой и пепла нет...»). Но она еще к ней вернулась почти через двадцать лет. В 1963 году, а может быть, еще и раньше, она пыталась восстановить в памяти то, что тогда сожгла, но написала и новые куски, в прозе и стихах (многое сохранилось в ленинградском архиве).

Среди наиболее завершенных отрывков там есть один, коротенький, особенно мне запомнившийся, потому что она мне его читала в один из последних своих приездов в Москву:

Этот рай, где мы не согрешили,
Тошен нам,
Этот запах смертоносных лилий
И еще не стыдный срам.
Снится улыбающейся Еве,
Что ее сквозь грозные века
С будущим убийцею во чреве
Поведет любимая рука.

---

[1] «Энума Элиш», как поясняет В. М. Жирмунский, древневавилонская поэма, «которая входила в новогодний праздничный ритуал. Заглавие (по первому стиху) обозначает: «Когда вверху...» (в переводе Ахматовой: «Там вверху...»)» (см.: Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 509).

[2] Это название в некоторых записях последних лет распространялось и на всю пьесу.

Пять стихотворных фрагментов были опубликованы в 1964 году в «Новом мире». Твардовский, прочитав их, будто бы сказал, что он предпочел бы опубликовать в журнале что-нибудь законченное, а не фрагменты. «Но это Ахматова, будем печатать».

Стихи действительно неожиданные, нелегкие для восприятия по своему прямому смыслу, но чем-то тайным постепенно покоряющие (за исключением нескольких строк, не то лишних, не то просто слабых). Какая-то потаенная и вдруг прорвавшаяся в «голоса» — «ее» и «его»— перекличка,— над временем, над реальностью,— о несостоявшейся, загубленной жизни. Торжество «загробной» любви, «та степень духовного слияния, о которой никто еще не имеет представления».

Вот это был *ее* театр.

Кстати сказать, по-моему, ближе всего у Кафки были ей сны и их странная, пугающая связь с явью. Если в воспоминаниях о Модильяни имя Кафки рядом с именами Пруста и Джойса только обозначает интеллектуальный фон XX века, то в одном из стихотворений 50-х годов оно пришло к Ахматовой, очевидно, само собой и в совершенно явственной связи с раздумьями о своей литературной судьбе:

Другие уводят любимых,
Я с завистью вслед не гляжу.
Одна на скамье подсудимых
Я скоро полвека сижу.

Вокруг пререканья, и давка,
И приторный запах чернил,—
Такое выдумывал Кафка
И Чарли изобразил.

И в тех пререканиях важных,
Как в цепких объятиях сна,
Все три поколенья присяжных
Решили: виновна она...

Но возвратимся к Анне Андреевне в гостях, за столом. Она совсем не была мастером «table talk», застольной беседы или застольной новеллы, как Булгаков, например. Но можно ли забыть те вечера в небольшой компании у нас в столовой, когда она по какому-нибудь случайному

поводу, экспромтом, начинала вдруг говорить о чем-то ее в данный момент волнующем.

О Шекспире и тайне его личности, о подтекстах, поразивших ее, когда она перечитывала «Гамлета», о малоизвестных исторических предпосылках «Макбета». О Хемингуэе, Джойсе, Прусте[1]. О массовом, небывалом «стихолюбии» нашей молодежи как о прекрасном явлении современности.

В связи с подготовкой к печати сборника ее стихов 1961 года Анна Андреевна записала в одной из тетрадей, думая о том, чем окончить свое предисловие:

«И если Поэзии суждено цвести в 20-м веке именно на моей Родине, я, смею сказать, всегда была радостной и достоверной свидетельницей... И я уверена, что еще и сейчас мы не до конца знаем, каким волшебным хором поэтов мы обладаем, что русский язык молод и гибок, что мы еще совсем недавно пишем стихи, что мы их любим и верим им» (ГПБ).

Чаще же всего и увлекательнее всего она говорила, конечно, о Пушкине, обычно в связи со своей очередной работой.

Ахматовского Пушкина я могу здесь только коснуться, потому что, во-первых, не так глубоко был посвящен в эту область ее творчества, как Ирина Николаевна Медведева (Томашевская) или как Эмма Григорьевна Герштейн, с которыми Анна Андреевна делилась всеми своими замыслами на разных этапах своих пушкинистских работ. Во-вторых, потому, что лишь немногое из того, что она при мне говорила о Пушкине, сохранилось в памяти, а не записывал я этого, так как был уверен, что скоро мы все это прочтем в ее книге, где будет собрано ею все «Пушкинское»[2].

Анна Андреевна явно гордилась тем, что принадлежит к «пушкинистам», причем отнюдь не «honoris causa», а по праву исследователя, автора научных работ о жизни и творчестве Пушкина. О себе среди других «пушкинистов», по-моему, с каким-то особым удовольствием говорила, бы-

---

[1] О Прусте я потом нашел такие строки в ее письме Н. Н. Пунину 16—17 февраля 1937 г. из больницы: «Читаю Пруста с ужасом и наслаждением. Думаю, что мы его любим так, как современники любили Байрона» (ЦГАЛИ, ф. 2633, оп. 1, ед. хр. 8).

[2] Теперь эта книга издана: Анна Ахматова. О Пушкине. Составитель, автор послесловия и примечаний Э. Г. Герштейн. Л., 1977.

вало: «мы» — по разным поводам. Больше всех в этой области, да и не только в этой, она считалась с Борисом Викторовичем Томашевским, о котором однажды она при мне сказала: «Это вообще один из самых просвещенных людей нашего века».

Все-таки и мне довелось услышать кое-что из ее «штудий», как она называла свои предварительные «пушкинистские» разыскания; например, то, что потом у нее вылилось в статью «Пушкин и Невское взморье». Делилась она со мной и своими мыслями о «Медном всаднике», которого считала безысходно мрачным, трагическим самовыражением Пушкина («Это — страшная поэма»). Многое из того, что уже тогда входило или должно было войти в ее большое исследование «Гибель поэта», я слышал не только в рассказе, но и в чтении Анны Андреевны.

Меня поразила тогда даже не столько та железная доказательность, с которой она по-новому освещала известные события преддуэльной истории, сколько вдруг невероятно приближенный ею к нам облик поэта, окруженного стеной безысходного одиночества, клеветы и вольного или невольного предательства даже самых близких ему людей (не только Карамзины, но и Вяземский!..). Поразило то, как она слышит и видит каждый его шаг.

Помню и то, как, рассказывая о «Невском взморье», о пустынном заболоченном острове Голодай[1], где Пушкин упорно разыскивал место захоронения пятерых повешенных декабристов, Анна Андреевна говорила об этом острове как об отлично ей самой знакомой дальней окраине Петрограда, куда она «тоже ездила иногда на лодочке», когда все друзья и знакомые разъезжались из города кто на юг, кто на дачу.

Секрет той необыкновенной живости и новизны, с которой вдруг представал Пушкин в освещении Ахматовой, был не однозначен. Это был секрет с многими гранями. Тоже своего рода «магический кристалл». Удивительная полнота ее знания Пушкина (все помнила!) была как бы наградой за талант внимания, с которым она его

---

[1] Анна Андреевна говорила, что «Голодай» — это давным-давно искаженное жителями петербургских окраин название острова Holiday (по-английски: праздник, день отдыха). При Петре он был, очевидно, гораздо привлекательней, его еще не покрывали болота и топи. Голландские и английские шкиперы со своими семействами устраивали там пикники.

читала. Сила пожизненной ее любви к Пушкину делала прозорливыми многие ее догадки и сообщала спокойную твердость ее несогласиям с другими исследователями. Ее творческая интуиция, ее путь к Пушкину не извне, а изнутри творческого мира — вот это и был ахматовский «пушкинизм», надвременный чуткий отклик поэта — поэту.

Но была и еще одна подспудная, внутренняя соприкосновенность, которая не могла не сказываться в том, что она говорила и писала о Пушкине: одиночество, «неправое гоненье», преодолеваемые только одним: торжествующим творчеством. Подтверждений и примеров этому можно было бы привести множество. Приведу здесь только один, наиболее разительный — конец ее «Слова о Пушкине».

«Он победил и время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово «Пушкин», и, что самое для них страшное,— они могли бы услышать от поэта:

За меня не будете в ответе,
Можете пока спокойно спать.
Сила — право, только ваши дети
За меня вас будут проклинать.

И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный aere perennius»[1].

Можно, надеюсь, не разъяснять, кому принадлежат заключающие «Слово» стихи. Это, собственно, автоцитата — формально. А в сущности — почти немыслимый по

---

[1] Aere perennius — прочнее меди (*лат.*). Цитата из Горация.

дерзновенности, но вместе с тем и глубоко внутренне оправданный случай «неположенного» поэтического вторжения. Можно себе представить, до какой степени оно было не надуманным, а внутренне необходимым, если Ахматова даже не позаботилась крепче связать свое четверостишие с предшествующей фразой (кто это «они»? И какая связь приведенных стихов с «рукописями, дневниками и письмами»?..).

По поручению Анны Андреевны, я получил в редакции «Звезды» гранки ее «Слова» еще до выхода журнала (у нее тогда не оказалось на руках даже полного черновика) и увез эти гранки в Москву, чтобы прочитать их на пушкинском вечере театральной молодежи в Школе-студии МХАТа. Уже в Москве я получил от нее посланную мне вслед записку:

«Милый Виталий Яковлевич, дайте мое «Слово о Пушкине» Галине Петровне Корниловой для «Лит. газеты».

Это очень спешно.

Еще раз спасибо за все.

Ахматова

4 февраля 1962
Комарово».

Как ни интересна, как ни блистательна порой бывала Анна Андреевна на людях, в обществе, а для меня все-таки по-прежнему еще больше значили наши с ней беседы с глазу на глаз. Как раз с того времени, когда уже не только я приходил к ней, но и она начала бывать у нас в доме, все чаще стала выплывать на поверхность одна очень для нее важная и даже, как иногда казалось, почти навязчивая тема. Это была, собственно, не тема, а просто мучительные, неотвязные, как будто преследовавшие ее думы о своей литературной судьбе. Ведь она сознавала, что жить ей осталось недолго, и, конечно, не могла не думать о том, какое будущее ожидает ее стихи.

У меня где-то записаны ее слова: «У каждого поэта своя трагедия. Иначе он не поэт. Меня не знают». Помню, что вырвалось это у нее как-то неожиданно, вне прямой связи с предшествующим разговором, чуть ли не у двери в переднюю.

Когда-то она закончила свое стихотворение «Многим»

строками безнадежного и сознательного самоотрешения:

Как хочет тень от тела отделиться,
Как хочет плоть с душою разлучиться,
Так я хочу теперь — забытой быть.

Сколько раз я, бывало, просил ее дать или продиктовать мне эти стихи, ну, хоть подарить мне их в день рождения, что ли,— всегда обещала, но так и не дала и не продиктовала. Почему? Теперь мне это так понятно: не хотела отрывочно, «вне контекста» возвращаться к тому, что осталось в ее поэтическом самосознании где-то далеко позади, чему теперь не было в нем места. Впрочем, о том, что значило, что таило в себе это желание «быть забытой» уже и тогда, можно догадываться, читая другое стихотворение, написанное тоже в 1922 году:

Дьявол не выдал. Мне все удалось.
Вот и могущества явные знаки.
Вынь из груди мое сердце и брось
Самой голодной собаке.

Больше уже ни на что не гожусь,
Ни одного я не вымолвлю слова.
Нет настоящего,— прошлым горжусь
И задохнулась от срама такого[1].

Существует вариант последней строки, в котором глагол переведен из прошлого в будущее время:

...и задохнусь я от срама такого.

В это стоит вдуматься, особенно в связи с эпиграфом из «Фауста» Гёте, который Ахматова предпослала своему стихотворению:

Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Geniess' ich jetzt den höchsten Augenblick[2].

---

[1] Это стихотворение было поставлено самой А. А. непосредственно за стихотворением «Многим» в плане-перечне «Издания в трех томах» (ГПБ, № 84), вероятно, в начале 60-х гг.

[2] И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.
(Перевод Б. Пастернака)

В издании «Стихотворений и поэм» А. Ахматовой в «Библиотеке поэта» (Л., 1976) в комментарии указывается другой эпиграф из «Фауста», на другой рукописи этого стихотворения: «Остановись, мгновенье».

Ведь это последние, предсмертные слова Фауста, ослепленного Заботой и все же благословляющего наступление новой эры, ознаменованное торжеством труда, строительства, созидания. У Ахматовой не бывает случайных эпиграфов. И эпиграф из «Фауста» связан с этим ее стихотворением, очевидно, по самой глубокой своей сути, хотя, конечно, и не впрямую. Может быть, это и ее трагический «высший миг», в котором ощущение великого исторического начала отравлено своей к нему непричастностью и угрозой творческой немоты. Но все это теперь, в конце 50-х годов, было для нее далеким прошлым.

О нет, меньше всего Ахматова хотела бы теперь быть «забытой». Могла показаться, да многим и казалась, тщеславной суетностью та нескрываемая жадность, с которой она с некоторых пор стала воспринимать всякое свидетельство популярности своих стихов, как говорится, «в широких кругах» интеллигенции и учащейся молодежи, а также все возрастающего интереса к ее поэзии на Западе. Она не скрывала своей гордости, вынимая из сумки и какое-нибудь совсем неожиданное, корявое письмо из далекого, когда-то «медвежьего» угла, с признанием в давней любви и просьбой прислать новую книжку. Она с явным удовольствием рассказывала, как однажды в больнице, куда она попала с тяжелейшим приступом аппендицита, санитарка, причесывая ее в постели, вдруг ей сказала: «Ты, говорят, хорошо стихи пишешь» — и на ее вопрос, откуда она это взяла, ответила: «Даша, буфетчица, говорила».

Каюсь, и мне казалось чем-то нескромным, предосудительным даже, когда Анна Андреевна интересовалась, дошло ли до меня, как ее книжка «скандально вела себя» при появлении в Москве и Ленинграде, что распродана она была чуть ли не за полчаса, что за ней всюду выстраивались огромные очереди, что из-за нее чуть ли не дрались покупатели, и т. д. К этой «суетности», к этому ахматовскому «желанию славы» и его довольно сложной подоплеке я еще вернусь. Пока же — еще только несколько слов о том, что так хорошо известно всем, кто в последние годы знал ее близко.

Все, что было связано с надеждой напечатать новые произведения — полный текст «Поэмы без героя» и последние циклы стихов,— все это волновало Анну Ан-

древну мучительно, болезненно, не в переносном смысле, а в самом прямом, до сердечных приступов. Каждую очередную несбывшуюся надежду она воспринимала как удар, после которого долго не могла оправиться. Но переживала она свои неудачи молча, а если и говорила об этом, то очень сдержанно и лаконично, без жалоб: просто сообщала факт. И очень хорошо знала цену любой даже частичной удаче: хотя бы сокращенной публикации, хотя бы где-то кем-то «заниженного» тиража, хотя бы «не ее» композиции журнальной подборки.

Меня иногда удивляла при этом ее сосредоточенность на чисто литераторских, сугубо профессиональных заботах. «Я сама буду держать корректуру книги»,— сказала она мне однажды с каким-то особым упором, словно ей было важно, чтоб я это знал. Другое дело — и тут не понять ее было трудно — ее обостренная реакция на всякое искажение внутреннего смысла ее стихов. Ее огорчали, разумеется, все опечатки; но некоторые из них она считала нужным исправить хотя бы в тех экземплярах книги, которые она дарила, а тем более надписывала. А вместо каких-нибудь измененных по совету «сверхбдительного» редактора стихов она могла собственноручно, очень аккуратно вклеить листок рукописи, восстанавливающий подлинный ее текст (и у меня есть одна такая вклейка —«Музыка»). Иногда для нее было решающе важным восстановить одно слово. Так, в книжке 1958 года было напечатано:

Полстолетья прошло... Щедро взыскана щедрой судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала теченье годов...

Анна Андреевна, открыв эту страницу в моем экземпляре, с усмешкой спросила: «Вы не находите, что это немножко слишком?» И, вычеркнув слово «щедрой», вписала: «дивной»[1]. В другой раз так же был ею восстановлен конец стихотворения «Ты выдумал меня. Такой на свете нет...». Он должен звучать так:

И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом,
По осени трагической ступая,

[1] Строка «Щедро взыскана дивной судьбою» — той же стилистической природы, что и пушкинские строки в стихотворении «Наполеон»:

Чудесный жребий совершился,
Угас великий человек...

В тот навсегда опустошенный дом,
Откуда унеслась стихов казненных стая.

В «Беге времени» последняя строка иная:

Откуда унеслась стихов сожженных стая[1].

Но надо тут же сказать, что не меньше, если не еще больше ее расстраивали те искажения, которые она находила в русских публикациях своих стихов за границей, не говоря уже о переводах, которые почти всегда, за немногими исключениями, возмущали ее своей грубой небрежностью, а в иных случаях даже безграмотностью (например, перевод стихотворения «Не бывать тебе в живых...» на итальянский язык, который она мне как-то в сердцах не поленилась перевести дословно «обратно» на русский).

Какой жесткой отповедью по адресу Г. П. Струве, главного редактора «Собрания сочинений Анны Ахматовой» в Америке, откликнулась она на выход в свет первого тома, который дошел до нее во время последней, предсмертной ее болезни! Не знаю, успела ли Анна Андреевна отправить за границу свою гневную «критику», как она называла написанные по этому поводу страницы, но, судя по сохранившемуся их тексту, она со всей категоричностью протестовала в своей авторской рецензии и против возмутившего ее предисловия, и против самоуправства в отборе и расположении стихов, и против приписывания ей почему-то двух вообще не ее стихотворений, притом что в книге отсутствуют многие стихотворения, по ее словам, «узловые» в ее творческой биографии, не говоря уже («неприятно и речь затевать»,— цитирует она Некрасова) о массе грубых ошибок, пропусков и «чудовищных опечаток».

Ее вообще часто больно задевало отношение к ней, к ее поэзии, на Западе, то есть ошибки, неверные домыслы и слишком поспешные выводы об ее поэтических «итогах» некоторых видных итальянских и американских филологов, которые Анна Андреевна объясняла тем, что они слишком мало знают или, вернее, совсем не знают ее творчества за последние 25—30 лет, но зато слишком

---

[1] Первоначальная редакция опубликована в издании «Библиотеки поэта» как вариант.

углубились в мемуары русских эмигрантов, иной раз весьма сомнительной ценности («Петербургские зимы» Георгия Иванова, например). Все это ее возмущало. Одну из таких ее вспышек я даже записал почти дословно: «Там пишут, что меня надо отнести к десятым годам, после чего: «...ее вдохновение иссякло, и она замолчала». Но я никогда столько и так не писала, как в сороковом году. И я вовсе не «в прошлом». Это Сологуб не смог перейти за революцию, а я перешла. В том, что там пишут обо мне, есть потайные ходы, я-то их знаю: было несколько молодых поэтов при Гумилеве, которые меня терпеть не могли. После революции они сразу уехали, и вот теперь рассказывают... Им верят там, — как же, ведь они русские, знают».

Парижские мемуары С. Маковского и Г. Иванова, так же как и американские — некоего литератора Страховского, она считала клеветническими по отношению к ней и к Гумилеву, к их семейной жизни и литературной взаимосвязи, а по отношению к ней лично — в особенности, до непонятности злостными. Обрывки фактов, отдельные строчки стихов, выдранные из контекста для соответствующей «биографической» иллюстрации, тронутая сплетней или старческим маразмом когда-то от кого-то услышанная фраза — все эти атрибуты мнимого правдоподобия приводили ее в негодование, иногда даже гораздо более бурное, чем они того, казалось, стоили. Иногда это была почти болезненная (но совершенно понятная) реакция на мелкую, в сущности, гнусность — реакция слишком уж привыкшей к терпению, глубоко израненной души поэта.

Цену клевете Ахматова, впрочем, вообще знала давно и, кажется, исчерпывающе. Стихотворение «Клевета» 1921 года всем известно («И всюду клевета сопутствовала мне...»); напомню и менее известные, не так давно впервые опубликованные строки:

И ты мне все простишь:
И даже то, что я не молодая,
И даже то, что с именем моим,
Как с благостным огнем тлетворный дым,
Слилась навеки клевета глухая.

(1925)

Выбирая эпиграф для своей «Александрины», она недаром хотела дать такой: «Из подслушанных разговоров. Первый: Как клевета похожа на правду. Второй: Да, на правду не похожа только сама правда.— Подслушала Ахматова». И снова возвращалась к этому «змеиному шелесту» в своей записной книжке: «Нет дыма без огня» — я не знаю лучшей формулировки человеческой подлости и низости. Этой фразой можно покрыть какое угодно вранье, какую угодно клевету, и все сразу становится на свое место»[1] А в письме к А. Ранниту, собиравшемуся опубликовать о ней в Америке большую работу, Анна Андреевна — под конец жизни — не могла не сказать следующее: «Мне было приятно узнать, что Вы держитесь того же мнения, что и я, относительно Георгия Иванова и Страховского. И, следовательно, мне не придется еще раз испытывать ощущение, прочтя Вашу работу, описанное в последней главе «Процесса» Кафки, когда героя ведут по ярко освещенной и вполне благоустроенной Праге, чтобы зарезать в темном сарае» (ГПБ).

Когда в Италии ее вдруг объявили в одной из солидных научных статей ученицей Кузмина, Анна Андреевна высказалась по этому поводу в форме как бы листка из записной книжки. Она тогда же дала мне этот листок. Вот его текст (машинопись с ее правкой):

«Москва. Ордынка.
17 апр. 19...

...Общеизвестно, что каждый уехавший из России увез с собой свой последний день.

Недавно мне пришлось проверить это, читая статью di Sarra обо мне. Он пишет, что мои стихи целиком выходят из поэзии М. Кузмина. Так никто не думает уже около 45 лет. Но Вячеслав Иванов, который навсегда уехал из Петербурга в 1912, увез представление обо мне, как-то связанное с Кузминым, и только потому, что Кузмин писал предисловие к моему «Вечеру» (1912). Это было последнее, что Вячеслав Иванов мог вспомнить, и, конечно, когда его за границей спрашивали обо мне, он рекомендовал меня ученицей Кузмина. Таким образом

---

[1] «Звезда», 1973, № 2.

у меня склубился не то двойник, не то оборотень, который мирно прожил в чьем-то представлении все эти десятилетия, не вступая ни в какой контакт со мной, с моей *истинной судьбой* и. т. д.

Невольно напрашивается вопрос, сколько таких двойников или оборотней бродит по свету и какова будет их окончательная роль».

Кстати сказать, свою литературную независимость Ахматова готова была отстаивать не только по отношению к М. А. Кузмину, но и по отношению к возглавлявшему акмеизм Гумилеву, что, конечно, еще гораздо более существенно. В. М. Жирмунский приводит в качестве одной из «мемуарных записей» Анны Андреевны такое характерное ее высказывание: «Почему этим якобы грамотеям не приходит в голову отметить тот, довольно, по-моему, примечательный факт, что на моих стихах нет никакого влияния Г[умиле]ва, несмотря на то, что мы были так связаны, а весь акмеизм рос от его наблюдения над моими стихами тех лет, так же, как над стихами Мандельштама»[1].

В другом «листке из записной книжки»[2], который я получил от Анны Андреевны тогда же, она говорит о своей литературной судьбе подробнее:

«...среди этих приемов (не слишком добросовестных) обращает на себя внимание один: желание из всего написанного выделить первую книгу («Четки»), объявить ее livre de chevet[3] и тут же затоптать все остальное, т. е. сделать из меня нечто среднее между Сергеем Городецким («Ярь»), т. е. поэтом без творческого пути, и Франсуазой Саган — «мило откровенной» девочкой.

Дело в том, что «Четки» вышли в марте 1914 и жизни им было дано два с половиной месяца. В то время литературный сезон кончался в конце мая. Когда мы вернулись из деревни, нас встретила — Война. Второе издание понадобилось примерно через год, при тираже одна тысяча экземпляров.

---

[1] «Новый мир», 1969, № 6, с. 241.

[2] Эта форма здесь подчеркнута многоточием в начале и первым словом, написанным с маленькой буквы, то есть идет как бы продолжение каких-то записей.

[3] Настольной книгой *(франц.)*.

С «Белой стаей» дело обстояло примерно так же. Она вышла в сентябре 1917 года и из-за отсутствия транспорта не была послана даже в Москву. Однако второе издание понадобилось через год, т. е. ровно так же, как «Четки». Третье напечатал Алянский в 1922 году[1]. Тогда же появилось берлинское (четвертое). Оно же последнее, потому что после моей поездки в Москву и Харьков в 1924 году [...] меня перестали печатать[2]. И это продолжалось до 1939 года [...].

Уже готовый двухтомник издательства Гессена («Петроград») был уничтожен, брань из эпизодической стала планомерной и продуманной (Лелевич в журнале «На посту», Перцов в «Жизни искусства» и т. д.[3]), достигая местами 12 баллов, т. е. смертоносного шторма. Переводы (кроме писем Рубенса, 30-й г.) мне не давали. Однако моя первая пушкинистская работа («Последняя сказка Пушкина») была напечатана в «Звезде»[4]. Запрещение относилось только к стихам.

Такова правда без прикрас. И вот что я узнаю теперь о себе из зарубежной печати. Оказывается, после революции я перестала писать стихи совсем и не писала их до сорокового года. Но отчего же не переиздавались мои книги и мое имя упоминалось только в окружении площадной брани? Очевидно, желание безвозвратно замуро-

---

[1] «Anno Domini — два изд[ания]. Второе (берл[инское] 1923).— Сноска А. А. Ахматовой, рукописная.

[2] В одном из разговоров со мной Анна Андреевна уточняла: «Не понравилось стихотворение 1922 года «Не с теми я, кто бросил землю...», то есть вторая его половина:

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас».

[3] «Мы не можем сочувствовать женщине, которая не знала, когда ей умереть»,— писал Перцов, и это самая приличная фраза из его статьи («Жизнь искусства», 1925)»,— добавила позднее Анна Андреевна.

[4] Кстати сказать, свою первую в жизни рецензию я написал на эту статью Ахматовой. Она была опубликована в московской немецкой газете «Moskauer Rundschau» за 1933 г.

вать меня в 10-е годы имеет неотразимую силу и какой-то для меня непонятный соблазн».

Думаю, что с этими «листками из записной книжки» как-то связано малоизвестное стихотворение, одно из самых трагических в ее лирике, обращенное к тем «биографам», которые хотели бы «замуровать» ее в начало века:

Вы меня, как убитого зверя,
На кровавый поднимете крюк,
Чтоб, хихикая и не веря,
Иноземцы бродили вокруг
И писали в почтенных газетах,
Что мой дар несравненный угас,
Что была я поэтом в поэтах,
Но пробил мой тринадцатый час...

Наверно, Анна Андреевна могла бы и пренебречь тем, как о ней судят за границей. То, что писали о ней там недобросовестные мемуаристы и недостаточно осведомленные литературоведы, было в конце концов явлением вторичным, следствием, а не сущностью. Свою трагедию она видела в том, что ее, в сущности, «не знают» как поэта и в ее родной стране, что читатели судят и будут судить о ней только по ее прошлому, что им так и останутся неизвестными новые этапы ее творчества, что они невольно ее «замуруют в 10-е годы».

«Поэма без героя» печаталась первоначально в журналах только отдельными кусками; даже в сборнике «Бег времени» отсутствует вся важнейшая вторая ее часть — «Решка», без которой восприятие ее как художественного целого, конечно, невозможно. Целый ряд новых и старых стихотворений оставался неопубликованным. Впоследствии многие из них были напечатаны, как и «Поэма без героя», в книге «Избранное» 1974 года, «Стихи и проза» 1976 года — тиражом в 200 000 экземпляров (это издание было повторено таким же массовым тиражом), «Стихотворения и поэмы» 1976 года и 1977 года в серии «Библиотека поэта». Состоялся целый ряд публикаций в журналах и альманахах 60—70-х годов. Вышел в свет и хорошо составленный, со вкусом изданный небольшой сборник стихов Ахматовой в серии «Библиотека школьника». Недавно «Стихотворения и

поэмы» вошли еще и в Малую серию «Библиотеки поэта». Но все это — уже посмертные издания. Она так и не увидела в печати многое из того, что было важной частью ее гражданской поэзии, ее откликом времени, той высшей ступенью творчества, без которой ее поэтический облик и путь неминуемо предстают искаженными. Вот на что наслаивалось западное небрежение, оскорбляя ее каждой очередной выдумкой и каждым новым свидетельством «ученой» близорукости.

Как могла она примириться с тем, что современный молодой читатель воспринимает ее лирику как нечто раз и навсегда сложившееся, внутренне неподвижное и уже исторически отдаленное, а эпоса ее просто не знает совсем, в то время как ею за долгие годы «молчания» был пройден такой невероятный — почти «залетейский», как она, бывало, говорила,— путь поэта к новому слову, к новым темам и новым ритмам своей эпохи?

В ее записной книжке я прочитал как будто прямо об этом: «...в 1936-м я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Бледного коня или Черного коня из тогда еще не рожденных стихов. [...] Возврата к первой манере не может быть. Что лучше, что хуже, судить не мне. 1940 — апогей. Стихи звучат непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь, и иногда, наверно, плохие».

Она порой приходила в отчаяние. Когда в 1960 году готовилась к выпуску книжка ее стихов, несколько более полная по сравнению с двумя предыдущими (1943 и 1958 гг.), но опять ограниченная «избранным», опять в основном переиздание старого, Анна Андреевна писала в одном из своих писем: «Последнее время я замечаю решительный отход читателя от моих стихов. То, что я могу печатать, не удовлетворяет читателя. Мое имя не будет среди имен, которые сейчас молодежь (стихами всегда ведает молодежь) подымет на щит. Хотя сотня хороших стихотворений существует, они ничего не спасут. Их забудут. Останется книга посредственных, однообразных и уж конечно старомодных стихов. Люди будут удивляться, что когда-то в юности увлекались этими стихами, не замечая, что они увлекались совсем не этими стихами, а теми, которые в книгу не вошли. Эта

книга будет концом моего пути. В тот подъем и интерес к поэзии, который так бурно намечается сейчас, я не войду, совершенно так же, как Сологуб не переступил порог 1917 года и навсегда остался замурованным в 1916. Я не знаю, в какой год замуруют меня,— но это не так уж важно».

И не об этом ли идет речь в неоконченном стихотворении 1956 года[1]:

Я иду навстречу виденью,
И борюсь я с собственной тенью —
Беспощаднее нет борьбы.

Рвется тень моя к вечной славе,
Я как страж стою на заставе
И велю ей идти назад...

Ее сосредоточенность на своей литературной судьбе в последние годы, вероятно, могла иногда показаться даже чрезмерной. Но только на поверхностный взгляд. В ее творческом самосознании не было эгоцентризма, она никогда не замыкалась в себе и не ставила себя выше других. Судя по многим ее высказываниям, которые мне приходилось слышать, Ахматовой вообще было свойственно видеть себя как поэта не отдельно и отнюдь не на «пьедестале», а в ряду других поэтов своего времени. От Блока, Маяковского, Хлебникова, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой — до Твардовского, Заболоцкого, Ольги Берггольц, Марии Петровых, Арсения Тарковского, до молодого поэтического окружения ее последних лет.

Вряд ли она сомневалась в том, что у нее есть свое место в истории поэзии XX века. Но вот ведь почему-то совсем не любила, когда ее сверхпочтительно встречали как «живого классика», обычно отвечала на подобные декларации юмором или каким-нибудь нарочито житейским прозаизмом. Она не могла не думать о том, в чем сейчас непосредственно выражается ее участие в литературной жизни страны, о том, как воспринимается читателем, особенно молодым, новое в ее стихах, в ее последней заветной поэме. Отсюда и протест против возможных искажений и «перекосов» ее творческой биографии.

---

[1] ГПБ, ф. 1073, оп. 1, № 487.

По какой-то косвенной связи с мыслями о своей литературной судьбе Анна Андреевна в последнее время делала иногда что-то вроде предварительных заготовок не то для своей автобиографии, не то для тех, кто захотел бы когда-нибудь написать о ней правду. Так мне, по крайней мере, казалось, когда она неожиданно давала мне (и не мне одному, наверно) разрозненные листки машинописи с правкой и дополнениями, сделанными ею от руки: то это был полный хронологический список ее выступлений, начиная с первого публичного чтения стихов в 1913 году (вместе с Блоком и Игорем Северянином), то перечень ее иконографии, с указаниями, где что хранится, то какие-нибудь «листки из дневника» и т. п. Собиралась она дать мне и список всех своих адресов — где и когда она жила, но не успела это сделать. Как нечто существенное дала короткую критическую статью В. Ходасевича о «Четках». Изредка кое-что и рассказывала о себе в детстве и юности.

Надо сказать, что Анна Андреевна вообще была скупа на воспоминания, а уж на подробности своей ранней биографии — в особенности. Мне довелось услышать от нее только обрывки, клочки. Я ее никогда в этом смысле не неволил, хотя очень любил, когда за «явлением», всегда остававшимся немного таинственным, за слитным нераздельно именем поэта — Анна Ахматова — вдруг начинал вырисовываться образ живой и по-живому неожиданный.

Сначала — девочка, южанка по рождению (Большой Фонтан недалеко от Одессы, дача Саракини —«у самого моря»), но уже в раннем детстве переехавшая с родителями в Царское Село. Отец — Андрей Антонович Горенко — «был тогда инженер-механиком флота», мать — Инна Эразмовна Стогова — в молодости принадлежала к кружку, связанному с «Народной волей», от нее — ранняя приверженность к поэзии Некрасова наряду, как это ни странно, с Державиным. От прабабушки со стороны матери — татарской княжны Ахматовой — идет знаменитый псевдоним (Анна Андреевна рассказывала, что какого-то ее предка по имени Ахмат или Ахмет на протяжении столетий анафематствовали в московском Воскресенском монастыре, поминая татарские нашествия).

В мрачноватой царскосельской квартире Горенко на углу Безымянного переулка и Широкой улицы из-за

тяжелого характера отца атмосфера часто сгущается, девочке живется невесело, одиноко. Дружит она, кажется, только со старшим братом Андреем (у нее были три сестры и два брата) и со своей соседкой Валей Тюльпановой. Но пока она еще маленькая, ей приходится чинно гулять по паркам с гувернанткой-француженкой. Девочка ноет, что ей «ску-учно-о», на что следует невозмутимый и неизменный ответ: «Не понимаю, почему? Есть столько занятий. Вы можете, например, нарвать цветов и возложить их на могилу собак Ее величества»,— ответ, от которого становится уже нестерпимо тошно. Но, к счастью, летние месяцы семья Горенко часто проводит в Крыму, под Севастополем. Здесь можно без всякого надзора, без удержу, часами плескаться в море, заплывать бог знает куда, чувствуя себя как дома в морской стихии, с полной готовностью откликаясь на чье-нибудь досужее предложение: «Девочка, а ну нырни, достань гривенник!» А совсем рядом — развалины древнего Херсонеса и первое, острое, потом на всю жизнь незабываемое ощущение живой, а не сказочной античности.

И снова — Царское Село, надолго, до шестнадцати лет; вскоре уже с гимназией, с тайными попытками стихов, с первой, еще более тайной, любовью (еще не Гумилев, другой, далекий), с первыми бессонными ночами над «Братьями Карамазовыми», с первой, навсегда близкой подругой Валерией Тюльпановой — в замужестве Срезневской. «...А юность была как молитва воскресная» — это ей, в стихотворении 1913 года, и ей же, ее памяти, посвящено одно из самых глубоких, самых совершенных последних стихотворений — «Почти не может быть,— ведь ты была всегда...».

Анна Андреевна показывала мне выцветшие любительские фотографии. На одной из них было Слепнево, небольшая гумилевская усадьба в Бежецком уезде Тверской губернии; одноэтажный деревенский дом, с крылечком и большой террасой, кругом довольно голо («Но все мне памятна до боли // Тверская скудная земля...»). Что-то было сказано об этом Слепневе и о жизни там совершенно в духе ее тогдашних стихов,— светлое, летнее томление почувствовалось. Запомнилась фраза: «Ведь мы были совсем еще детьми, гимназистами, когда пришла эта любовь» (об этом потом — в стихах: «В ремешке пенал и книги были...»). О том, что «очень

скоро все кончилось». Остались стихи. За границей пишут нелепости о «ревности» Гумилева к ее стихам, сочиняют небывальщины о том, как он их «высмеивал» или как он их «стеснялся». И это говорится о поэте, который в стихотворении 1914 года, находясь в то время в действующей армии, писал как о чем-то самом для него дорогом:

А ночью в небе древнем и высоком
Я вижу записи судеб моих
И ведаю: то обо мне далеком
Звенит Ахматовой сиренный стих[1].

Другие утверждают, что Гумилев считал ее своей «ученицей, и только». «Все это ерунда. Он взял меня в акмеизм, и этим одним все сказано».

Однако свою независимость от поэзии Гумилева Анна Андреевна подчеркивала не раз, в частности и в разговорах со мной. Здесь, кажется, уместно вспомнить одну деталь их творческих взаимоотношений, сохранившуюся в письме. Всем, наверно, памятен конец стихотворения 1915 года «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»:

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный.

Получив от Анны Андреевны на фронте это стихотворение вместе еще с одним, тогда же написанным («Не хулил меня, не славил...»), Гумилев тут же написал ей: «Стихи твои, Аничка, очень хороши, особенно первое, хотя в нем есть неверно взятые ноты, например, строка пятая и вся вторая строфа; зато последняя строфа великолепна; только описка? «Голос Музы еле слышный...» Конечно, «ясно» или «внятно слышный» надо было сказать. А еще лучше — «так далеко слышный».

---

[1] В так называемой «Полосатой тетради» («В ста зеркалах») Анна Андреевна записала эти строки из стихотворения «Священные плывут и тают ночи...» с примечанием к слову «сиренный»: «...au voix de Sirène» (Villon)» — «...голосом Сирены» (Вийон)».

Далее в том же письме он пишет: «В первом стихотворении очень хороша (что ново для тебя) композиция. Это мне доказывает, что ты не только лучшая русская поэтесса, но и просто крупный поэт».

Ахматова ничего менять не стала. В те годы, годы войны, ее лирика впервые становилась гражданственной, в нее вплелись ноты плача, отклики великой народной беды. Для нее война с самого первого дня стала всепоглощающей катастрофой, своей и общей неизбывной трагедией. Вспомним ее стихи, написанные через год, летом 1916-го, и названные ею «Памяти 19 июля 1914» — памяти первого дня войны:

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час один:
Короткое уже кончалось лето,
Дымилось тело вспаханных равнин.

Вдруг запестрела тихая дорога,
Плач полетел, серебряно звеня...
Закрыв лицо, я умоляла бога
До первой битвы умертвить меня.

Из памяти, как груз отныне лишний,
Исчезли тени песен и страстей.
Ей — опустевшей — приказал всевышний
Стать страшной книгой грозовых вестей.

Ее прежняя Муза в это время впервые явилась ей «в дырявом платке». Могла ли она «ясно» или «внятно» расслышать тогда ее голос?..

Кстати, даже первые скромные литературные гонорары Анны Андреевны были, по-видимому, не безразличны для довольно напряженного семейного бюджета молодых Гумилевых. Сохранилось ее письмо к Гумилеву от 17 июля 1914 года, из которого это ясно видно. В том же письме говорится и об акмеизме, отнюдь не в «ученическом» тоне. Вот его текст:

«Милый Коля, мама переслала мне сюда твое письмо. Сегодня уже неделя, как я в Слепневе.

Становится скучно, погода испортилась, и я предчувствую раннюю осень. Целые дни сижу у себя на диване, изредка читаю, но чаще пишу стихи. Посылаю тебе

одно сегодня, оно, кажется, имеет право существовать. Думаю, что нам будет очень трудно с деньгами осенью. У меня ничего нет, у тебя, наверно, тоже. С «Аполлона» получишь пустяки. А нам уже в августе будут нужны несколько сот рублей. Хорошо, если с «Четок» что-нибудь получим. Меня это все очень тревожит. Пожалуйста, не забудь, что заложены вещи,— если возможно, выкупи их и дай кому-нибудь спрятать.

Будет ли Чуковский читать свою статью об акмеизме или лекцию? Ведь он и это может. С недобрым чувством жду июльскую «Русскую мысль». Вероятнее всего, там свершит надо мной страшную казнь Valère[1]. Но думаю о горчайшем, уже перенесенном, и смиряюсь.

Пиши, Коля, и стихи присылай. Будь здоров, милый!

Целую

твоя *Анна*

Левушка здоров и все умеет говорить.

Подошла я к сосновому лесу.
Жар велик, да и путь не короткий.
Отодвинул дверную завесу,
Вышел седенький, светлый и кроткий.

Поглядел на меня прозорливец
И промолвил: «Христова невеста!
Не завидуй удаче счастливиц,
Там тебе уготовано место.

Позабудь о родительском доме,
Уподобься небесному крину,
Будешь, хворая, спать на соломе
И блаженную примешь кончину».

Верно, слышал святитель из кельи,
Как я пела обратной дорогой
О моем несказанном веселье,
И дивяся, и радуясь много.

Анна Ахматова

Дарница, 1914.
Лето».

---

[1] Вероятно, Валерий Брюсов. Рецензия на «Четки» в «Русской мысли» в 1914 г. не появилась, ее вытеснили из журнала события вскоре начавшейся мировой войны. Летом 1915 г. в «Русской мысли» появилась большая статья о поэзии Ахматовой, принадлежавшая Н. В. Недоброво (о ней см. во 2-й части книги).

Об акмеизме Анна Андреевна говорила и не только в связи с Гумилевым. Ни о программе, ни о теории, ни о содержании этого направления русской поэзии 10-х годов речи не было. Но в разговоре у нее и теперь еще мелькало: «Мы, акмеисты...», «у нас в Цехе поэтов...», «наш «Гиперборей»[1]...— и по временам слышались отголоски старой вражды с символизмом.

На одном ее «листке из дневника» я позднее нашел такую запись: «XX век начался осенью 1914 г. вместе с войной, так же, как XIX начался Венским конгрессом. Календарные даты значения не имеют. Несомненно, символизм — явление XIX века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми XX в. и не хотели оставаться в предыдущем» (ГПБ).

К поэтам-символистам старшего поколения Анна Андреевна относилась отчужденно. О Брюсове отзывалась почти всегда враждебно и уничижительно. О Зинаиде Гиппиус — все-таки с учетом ее таланта и ума, но не без иронии по поводу экстравагантных шляп, покровительственного тона литературной grande dame и т. п. (они однажды встретились в артистической на каком-то вечере, где обе читали стихи, и Гиппиус, самоуверенная как всегда, явно решила «выдвигать», как тогда говорили, «лансировать» начинающую, в чем, впрочем, не оказалось никакой нужды). У Вячеслава Иванова, на знаменитой «башне», была, кажется, только несколько раз «и очень скучала». К стихам его потом, через много лет, возвращалась — из любопытства, но так ничего для себя из них не почерпнула. Исключение она делала только для «Зимних сонетов» 1919—1920 годов — этот цикл стихов Вяч. Иванова, так же как и его статьи о поэзии, она высоко ценила[2] Несколько по-иному она относилась к Сологубу: случайных выступлений у Ахматовой не бывало, а в ее списке, о котором я упоминал, значатся приветствие Сологубу от имени ленинградских поэтов и чтение стихов на вечере его памяти. Известно посвященное ему четверостишие 1912 года. Об Андрее Белом говорила хоть и холодно, но уважительно и

[1] Журнал, издававшийся под ред. М. Л. Лозинского в 1912—1913 гг. в Петербурге, в котором печатались преимущественно поэты-акмеисты.

[2] См.: Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова.— «Вопросы литературы», 1975, № 8.

жалела, что «его у нас совсем не знают теперь». В этом она, впрочем, ошибалась. Никакого отклика поэзии Белого у нее быть, конечно, не могло. Да и что в этом удивительного, если вспомнить, что даже у Блока, в «Снежной маске», ее настораживала «звездная арматура»[1]. Что же касается ее отношения к Иннокентию Анненскому, то оно менее всего определялось его «символизмом». Вот полный текст ее стихотворения 1945 года:

УЧИТЕЛЬ

(Отрывок одной из сожженных поэм)[2]

Памяти Иннокентия Анненского

...А тот, кого учителем считаю,
Как тень прошел и тени не оставил,
Весь яд впитал — всю эту одурь выпил
И славы ждал... Он славы не дождался,—
Он был предвестьем, предзнаменованьем
Всего, что с нами после совершилось,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье —
И задохнулся...

Анна Андреевна была убеждена, что сама жизнь показала воочию, насколько значительнее для русской поэзии XX века оказались в конечном итоге и акмеизм и футуризм по сравнению с символизмом,— разумеется, выделяя при этом особое место Блока. Она с горячностью говорила о преодолении символизма обоими этими течениями. Но что же тогда сказать нам, сегодняшним читателям Ахматовой и Мандельштама, Маяковского и Пастернака, о результатах и масштабах другого преодоления — их собственного освобождения от той акмеистической или футуристической скорлупы, из которой каждый из них когда-то вышел?..

Поздняя осень 1965 года. Я провожаю Анну Андреевну из Курсового переулка на Ордынку, как всегда, в такси; мы сидим рядом, и я вдруг вижу, как она запрокидывает

---

[1] Свидетельство Д. Е. Максимова в упоминавшейся выше его статье «Ахматова о Блоке» («Звезда», 1967, № 12).

[2] «В начале века». Поэма начиналась строкой: «Гаагский голубь реял над вселенной...»

голову с выражением такой бесконечной усталости, такого изнеможения, что у меня сам собой вырывается глупый вопрос: «Устали?» И вместо обычного категорического отрицания вдруг слышу: «А вы как думаете?» — и по интонации понимаю, что речь идет не о сегодняшней ее усталости, а о другой, накопленной годами.

В последние годы Москва ей давалась нелегко, а без приездов в Москву, и на долгий срок, она не могла жить. Жизнь в Ленинграде и в Комарове была у нее поневоле замкнутой. Правда, и там у нее было к кому пойти и кого принять у себя. Но Москва давала ей возможность гораздо более широкого общения с людьми, которое становилось для нее все более необходимым, а кроме того, ей было нужно приезжать сюда периодически по своим литературным делам, да и работать она здесь иногда любила; во всяком случае, многие свои переводы откладывала «до Москвы». Думаю, что в Москве она все-таки меньше ощущала свое одиночество.

Но московский быт ее в последние годы становился все более трудным, как ни старались его скрасить и облегчить такие преданные ей московские друзья, как Э. Г. Герштейн, как Н. Н. Глен, Л. Д. Стенич-Большинцова, М. С. Петровых, у которых она живала особенно подолгу с тех пор, как на длительный срок отпала «Ордынка» из-за тяжелой болезни Н. А. Ольшевской, ближайшего ее друга на протяжении многих лет. Были у нее и другие пристанища в Москве, где она могла рассчитывать на радушный прием. Но ведь так или иначе все это было «в гостях», со всеми отсюда вытекающими и неизбежными неудобствами. Усугублялось с годами и то, что Пастернак когда-то называл «ахматовкой»,— самые гостеприимные хозяева начинали иногда добродушно подсчитывать звонки, которых бывало по 20—30 в день и на которые им часто приходилось отвечать за Анну Андреевну; ее посетители сменяли один другого бесконечной чередой, и нужно было все-таки хоть как-то помогать ей их принимать; да и посильно оберегать ее от чрезмерного утомления тоже надо было. Она бывала легкомысленной по отношению к своему нездоровью, а между тем оно давало о себе знать все более и более тревожными звонками,— с валидолом и нитроглицерином она уже не расставалась, задыхания ее повторялись все чаще, приходилось иногда вызывать и «неотложку». Она не жалова-



1936 г.



Конец 1930-х гг.



Конец 1930-х гг.



А. А. Ахматова со своим маленьким ленинградским соседом Валей Смирновым. 1940 г.

Памяти М. Булгакова

Вот это я тебе взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья,
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.

Ты пил вино, ты, как никто, шутил
И в душных стенах задыхался
И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.

И нет тебя и все вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни,
Лишь голос мой как флейта прозвучит
И на твоей безмолвной тризне.

О кто подумать мог, что полоумной мне,
Мне плакальщице дней не бывших,
Мне тлеющей на медленном огне,
Всех переживших, все забывшей,

Придется поминать того, кто полный сил
И светлых замыслов и воли
Как будто бы вчера со мною говорил,
Скрывая дрожь смертельной боли.

1940 Ленинград
Март.

Автограф стихотворения «Памяти М. Булгакова»



1943 г.



Весна 1946 г.



А. А. Ахматова и Б. Л. Пастернак. Весна 1946 г.



А. А. Ахматова читает свои стихи студентам Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко. Весна 1946 г.



1927

Анна Ахматова

Титульный разворот сборника «Из шести книг» с портретом

ИЗ ШЕСТИ КНИГ

Стихотворения

Виталию Яковлевичу

Виленкину

АННЫ АХМАТОВОЙ

который лучше всех

знает мои стихи

А. Ахматова

1963

Москва

1940

14 января

Ленинград

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Анны Ахматовой работы Н. Тырсы



Конец 50-х гг. Голицыно



Утро памяти М. А. Булгакова во МХАТе СССР имени М. Горького. 1961 г.
Во втором ряду справа — А. А. Ахматова и С. Я. Маршак



*Вечер памяти М. А. Булгакова в Центральном Доме литераторов, 1965 г.
В президиуме О. Н. Андровская, Е. С. Булгакова, А. А. Ахматова*



Из последних фотографий

АННА
АХМАТОВА

От

СТИХОТВОРЕНИЯ
Ахматовой
(1909—1960)

Виталию Яковлевичу
Виленкину
в память московских
и ленинградских
бесед
наших

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1961

дружески
22 июня
1961
Москва

Титульный лист книги стихов Анны Ахматовой

лась никогда, в крайнем случае могла сказать о себе: «Я что-то стала совсем плохая», но и это мимоходом. Правда, один раз, когда я ее спросил, бывают ли у нее неприятные ощущения в сердце, она мне ответила не очень похоже на себя: «Только эти ощущения у меня и бывают». Но тоже очень спокойно.

Анна Андреевна в Москве бывала всегда, что называется, окружена. Друзья заботились о ней, каждый по-своему, не выпускали ее надолго из поля зрения, старались облегчить ей жизнь. Но то ли потому, что их было много и усилия их, естественно, не координировались, то ли еще почему-нибудь, но только как-то выходило так, что самый элементарный уход, в котором она нуждалась просто уже в силу возраста и болезни, везде, и «дома», в Ленинграде, и «в гостях», в Москве, подолгу отсутствовал. В Ленинграде она была «дома», а все-таки жила она там бездомной.

Никого нет в мире бесприютней
И бездомнее, наверно, нет...

Это она сказала о себе недаром. Подумать только, как много лет она прожила странницей, не «у себя», а в чьих-то комнатах и квартирах, чужих с самого начала или вскоре становившихся для нее чужими. По какой-то странной иронии судьбы были среди этих ее пристанищ и пышные петербургские дворцы — Мраморный, Шереметевский (этот — надолго), князей Волконских на бывшей Сергиевской улице. Только всегда почему-то это были дворцовые «служебные помещения» и всегда — с голыми стенами, нищенской рухлядью, холодом, голодом, неуютом.

Это ведь в Шереметевском дворце родились у нее когда-то такие строки:

Осторожно подступает,
Как журчание воды,
К уху жарко приникает
Черный шепоток беды —
И бормочет, словно дело
Ей всю ночь возиться тут:
«Ты уюта захотела,
Знаешь, где он — твой уют?»

А прощалась она через много лет с этим знаменитым Фонтанным домом еще горше:

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу...

В Москве на Ордынке была каморка, всегда для нее готовая, но тоже далеко не «своя». И многие бывали ей в Москве рады, но ее неприкаянность и здесь оставалась в полной силе. Ну, что скрывать? Ведь бывали же случаи, когда по тем или иным «объективным» причинам ей приходилось слышать даже от очень доброжелательных и немало для нее сделавших людей, что надолго они принять ее в Москве не могут, а в то же время она отлично знала, что и в ленинградском доме ее не ждет ничего хорошего. При этом ей, в ее годы, все труднее становилось зарабатывать на жизнь бесконечными переводами, чтобы хоть в этом отношении не только ни от кого не зависеть, но еще и помогать близким ей людям. Однажды я от нее услышал такое: «Ничего не имею против больницы. Больница мне полагается, у меня на нее все права». Да, если подумать об этом обо всем, да еще вспомнить разные предыстории и подоплеки, можно понять, отчего Анна Андреевна чувствовала себя под конец жизни такой усталой...

Чем же все это преодолевалось? Усилием воли? Или давней привычкой к терпению? Может быть, и этим, но только отчасти. Поражала и не могла не поражать в этой старой, уже малоподвижной физически, больной и усталой женщине какая-то все возраставшая напряженность духовной жизни, какое-то непрерывное торжество духа творчества над старостью, над болезнями, над бездомностью и мало ли еще над какими невзгодами. Ведь за последние годы она ни разу не приезжала в Москву без стихов, и каких стихов! Здесь не место для углубления в эту тему, но достаточно сказать, что почти каждое новое ее стихотворение являло собой новую Ахматову, казалось неожиданностью и в то же время было продолжением ее поэтического пути, который так до конца и остался путем восхождения.

Примеры тут не нужны, лучше просто взять книгу и читать подряд ее стихи последних лет. Но одно стихотворение почему-то особенно настойчиво напоминает о себе в связи с вышесказанным:

Вот она, плодоносная осень!
Поздновато ее привели.
А пятнадцать блаженнейших весен
Я подняться не смела с земли.
Я так близко ее разглядела,
К ней припала, ее обняла,
А она в обреченное тело
Силу тайную тайно лила.

Одно из самых пронзительных откровений ахматовской поздней лирики, это восьмистишие *звучит,* даже когда читаешь его не вслух, а про себя. Не потому ли, что его горький смысл так безраздельно слился с биеньем его ритма, с гармонией его инструментовки: короткий, как будто учащенно пульсирующий анапест; много раз, вероятно, бессознательно и в то же время так уверенно повторенные всего в восьми строчках звуки *н* — *л*. Ничего заранее придуманного и ничего случайного. И все проще простого. Неяркие рифмы и, кажется, самые обычные слова. А под ними — безмерная глубина. Наверно, это тоже из «тайн ремесла».

Я часто вспоминаю, вернее всегда помню, один коротенький рассказ про Анну Андреевну, который я однажды слышал от Любови Давыдовны Стенич-Большинцовой. Когда она впервые приехала к ней в Комарово, чтобы Анна Андреевна не оставалась там одна, и спали они в одной комнате, первые ночи она подолгу не могла заснуть, потому что Анна Андреевна во сне все время не то что-то бормотала, не то пела. Слов нельзя было различить — только ритм, совершенно определенный и настойчивый: «Казалось, она вся гудит, как улей».

Можно очень ясно представить себе, чем она жила в эти свои трудные, неспокойные последние годы, хотя бы по одному обрывочному листку из дневника. В этой беглой записи на листке случайной, почему-то синей бумаги, без начала и конца, уместилось, кажется, все: и время, и пространство, и «память хищная», и острота предчувствий, и тайные глубины вскопанного одиноче-

ством самосознания, а главное — непрерывный, непрекращающийся поток стихов, которые приходится, «как всегда, гнать», пока не придет «настоящая строка»:

«ИЗ ДНЕВНИКА

24 дек[абря] 1959 (европ[ейский] Сочельник)

...Легкая метель. Спокойный, очень тихий вечер. Т. ушла рано — я все время была одна, телефон безмолвствовал. Стихи идут все время, я, как всегда, их гоню, пока не услышу настоящую строку. Весь декабрь, несмотря на постоянную боль в сердце и частые приступы, был стихотворным, но «Мелхола» еще не поддается, т. е. мерещится что-то второстепенное. Но я ее все-таки одолею.

Попытки писать воспоминания взрывают неожиданно глубокие пласты прошлого, память обостряется почти болезненно: голоса, звуки, запахи, люди, медный крест на сосне в Павловском парке и т. п., без конца. Вспомнила, например, что сказал Вяч. Иванов, когда я в первый раз читала у него стихи, а это было в 1910 году, т. е. пятьдесят лет тому назад[1].

От всего этого надо беречь стихи.

Последние дни я все время дополнительно чувствую, что где-то что-то со мной случается. По какой линии, это еще не ясно. То ли в Москве, то ли еще где-нибудь что-то втягивает меня, как горячий воздух огромной печи или винт парохода.

29-го еду с Ириной[2] в Дом творчества в Комарово — всего на 10 дней. Может быть, отдышусь,— вернее, нет.

...Всем известно, что есть люди, которые чувствуют весну с рождества. Сегодня, мне кажется, я почувствовала ее, хотя еще не было зимы. С этим связано так много чудесного и радостного, что я боюсь все испортить,

---

[1] В одной из записных книжек об этом говорится следующее (очевидно, в опровержение очередных вымыслов западных мемуаристов): «На самом деле было так: Н. С. [Гумилев] после нашего возвращения из Парижа (летом 1910) повел меня к В. Иванову. Он спросил, пишу ли я стихи (в комнате были только мы втроем), и я прочитала ему «И когда друг друга проклинали...» (1909) и что-то еще (кажется, «Пришли и сказали...»). Он кисло улыбнулся и сказал: «Какой густой романтизм», что по-тогдашнему было весьма сомнительным комплиментом».

[2] И. Н. Пунина.

сказав кому-нибудь об этом. А еще мне кажется, что я как-то связана с моей корейской розой, с демонской гортензией и всей тихой черной жизнью корней. Холодно ли им сейчас? Довольно ли снега? Смотрит ли на них луна?[1] Все это кровно меня касается, и я даже во сне не забываю о них» (ГПБ).

Одна из последних наших встреч произошла в марте 1965 года — у Елены Сергеевны Булгаковой, когда исполнилось двадцать пять лет со дня смерти Михаила Афанасьевича и она собрала у себя несколько его и своих близких друзей. Близким другом Булгакова Анна Андреевна, впрочем, не была. Она с ним была связана иначе: постоянным интересом друг к другу, незыблемым взаимным доверием и уважением. Анна Андреевна не раз приходила к Булгакову в Нащокинский переулок за советом и за помощью в самые тяжелые для нее времена. Бывала она у него и просто в гостях, но редко. «Дьяволиаду» и «Роковые яйца», повесть о Мольере и пьесу «Мольер» («Кабала святош»), не говоря уже о «Белой гвардии», «Днях Турбиных», «Беге», — все это она отлично знала, судя по точности отдельных припоминаний, и высоко ценила. Но самое большое впечатление на нее произвел, по-моему, роман «Мастер и Маргарита», который давала ей читать в 43-м году в Ташкенте Елена Сергеевна. Ф. Г. Раневская запомнила, что, прочитав последнюю из «евангельских» глав, она ей сказала: «Это гениальный писатель». Потом она этот роман перечитывала — тогда все еще в рукописи — у Елены Сергеевны в Москве и, кажется, еще сильнее была им захвачена.

К Елене Сергеевне у нее за долгие годы знакомства сложилось отношение совершенно особое. В Ташкенте, где они особенно сблизились, она посвятила ей стихотворение «Хозяйка», может быть как-то связанное с образом Маргариты из булгаковского романа:

В этой горнице колдунья
До меня жила одна:
Тень ее еще видна
Накануне новолунья.

---

[1] Это все — о «будке» в Комарове.— *В. В.*

Тень ее еще стоит
У высокого порога,
И уклончиво и строго
На меня она глядит.
Я сама не из таких,
Кто чужим подвластен чарам,
Я сама... Но, впрочем, даром
Тайн не выдаю своих.

Хотя почти всякий раз, когда мы встречались после длительного перерыва, Анна Андреевна чуть ли не прежде всего меня спрашивала о ней («Как живет Булгакова?» — почему-то всегда по фамилии), а с Еленой Сергеевной мы были близкими друзьями, думаю, что я далеко не все знаю об их отношениях. Но всегда чувствовалось, что со стороны Анны Андреевны это нечто большее, чем симпатия, уважение. По-моему, ее к ней всегда влекло какое-то чувство духовной близости. Что же касается «чар», то обаяние личности Елены Сергеевны было настолько сильным, что не поддаться ему было действительно трудно даже самому замкнутому человеку. Я никогда не встречал подобного соединения бескомпромиссно правдивой прямоты с такой душевной чуткостью. Сколько раз ее трудная судьба переходила в трагедию, какие непереносимые удары сыпались на ее бедную голову (самых близких людей она похоронила!) и каким только чудом возрождалась ее способность так заразительно радоваться жизни, верить в людей и привлекать их к себе своей добротой, своим острым, живым умом, своей победительной, казалось, неподвластной времени женственной грацией! Какая-то удивительная легкость общения с ней, которая возникала буквально уже на пороге ее дома даже для тех, кто приходил к ней впервые, была, в сущности, только следствием мгновенно рождавшегося к ней доверия. У нее в доме (теперь уже не в Нащокинском, а у Никитских ворот), в светлой маленькой кухне, где для вас, как бы вы ни отбивались, тут же что-то непременно поджаривалось или кипятилось на плите и где в это же время без всяких слов угадывалось ваше душевное состояние, легко было почувствовать себя вдруг раскованным, свободным.

Доверие к ней Анны Андреевны было безграничным. Я знаю, что были какие-то сокровенные темы, на которые ей иногда надо было говорить именно и только с ней. Знаю

и то, как много для нее значил тот подвиг верности однажды данному слову, который взяла на себя жена Булгакова: сделать его творчество всеобщим достоянием, чего бы ей это ни стоило, посвятить этому долгу всю свою жизнь.

И для Елены Сергеевны Ахматова значила в жизни много, очень много, и как поэт, и как человек. Особенно с того незабвенного для нее дня, вскоре после смерти Михаила Афанасьевича, когда она пришла к ней совершенно неожиданно, со своим стихотворением, посвященным его памяти (она его включала в свой цикл «Венок мертвым»). Елена Сергеевна рассказывала мне, как это было. Когда она открыла ей дверь, Анна Андреевна сразу, еще в передней, сказала ей, с чем она к ней пришла. И добавила, что эти стихи пока придется просто запомнить. Но это оказалось совсем не просто, потому что у Елены Сергеевны, при ее отличной вообще памяти, всегда, всю жизнь была злосчастная память на стихи,— запоминать их она не умела. При виде ее слез Анна Андреевна сначала тоже растерялась, но тут же сказала, что это ничего, что она будет повторять ей строфу за строфой столько раз, сколько понадобится, что не уйдет, пока она все не запомнит. И с тех пор много лет эти стихи так и оставались только в их памяти. (Единственное исключение было потом сделано Еленой Сергеевной для меня; я запомнил их уже с ее голоса. Анне Андреевне было об этом, конечно, сообщено.)

И вот теперь, когда мы собрались в булгаковском доме через двадцать пять лет, Елена Сергеевна, зная, что стихотворение «Памяти Булгакова» уже обещано для сборника воспоминаний о нем, стала просить Анну Андреевну (а за ней и мы все) прочитать его за столом. И вот мы наконец слушаем то, что теперь так широко известно: «Вот это я тебе взамен могильных роз...»

В тот же вечер, когда я провожал ее «домой», то есть в Сокольники к Л. Д. Большинцовой, у которой она тогда жила, и думал о том, как это она сейчас будет подниматься на пятый этаж без лифта, с ее-то сердцем, вдруг начался у нас какой-то совсем неожиданный разговор.

«N. говорит про меня, что я суетная. Неужели вы тоже так думаете?» — сказала вдруг Анна Андреевна. И в этих словах, сказанных ни с того ни с сего, мне послышалась такая горечь!.. Я уж теперь не помню точно, что я ей на это

ответил. Помню только, что не врал в тот момент, стараясь уверить ее в нелепости этого обвинения, хотя еще совсем недавно оно мне самому вовсе не казалось таким уж нелепым. А по какому это праву мы, относительно благополучные люди, ее судим, с такой легкостью? И что такое, в сущности, эта ее теперешняя жажда успеха, неравнодушие даже к малозначительным отзывам, ее порой наивное, почти ребяческое тщеславие? Смеем ли мы не угадывать под этой шокирующей нас накипью того «кромешного варева» (ее слова), из которого ее чудом спасла — и не в таком уж далеком прошлом! — только ее непобедимая, «непокоренная» творческая воля? («Немудрено, что похоронным звоном // Звучит порой непокоренный стих...») А эти десятилетия одиночества, когда, как сказано в «Поэме без героя», «Только зеркало зеркалу снится, // Тишина тишину сторожит», они что же, даром проходят? Нет, не так-то все это просто...

Ведь то, что мы легкомысленно готовы были находить в ней «суетным», на самом деле было, несомненно, чем-то связано с самыми мучительными и глубокими ее раздумьями о своей литературной судьбе — с ее трагедией поэта, которую она однажды кратко выразила словами: «Меня не знают».

Я уверен, что когда она с такой горечью говорила о том, что ее «не знают», она имела в виду не только свои неопубликованные стихи второй половины 30-х годов и не только полный текст «Поэмы без героя», но и многое-многое другое, и более раннее, и более позднее, и напечатанное, и еще не изданное. Она имела в виду свое творчество в целом, в его слитном контексте и в его движении («возврата к первой манере не может быть»).

Ведь даже Марина Цветаева в записной книжке 1940/41 годов отзывалась на сборник «Из шести книг» осуждающе: «...но что она делала с 1917 по 1940 год? Внутри себя». Это так понятно: она тоже была из тех, кто «не знал». Впрочем, Ахматовой и самой вдруг могло примерещиться, что у нее в стихах, в очередной книге почти сплошных переизданий, что-то слишком уж много «разных садов». Это нам теперь так ясно, чтó в ее поэзию вмещалось, чем полнятся, чем дышат эти неслыханно сжатые строки и строфы, эти «обычные» слова, в своем сочетании почти всегда звучащие у нее так, словно они впервые сказаны, и эти для нас «необычные» слова, давным-давно

ставшие архаизмами, которые в сочетании с обычными живут в ее стихах новой жизнью.

Да, это все — о любви, «о великой земной любви», и о себе, конечно, как и подобает большому поэту-лирику. Но в таком восприятии, в таком жадном вбирании в себя окружающего мира, для которого лирический импульс иногда становится только исходным зарядом. Да, тут и петербургские «бессолнечные, мрачные сады», и многие другие сады, и голоса «несостоявшихся встреч», и призрачные белые ночи, и «розы, что напрасно расцвели», и вещие бессонницы с их «пропастями и тропами». Но тут и прови́дения, и «смертные полеты» памяти, и таинственная «прапамять» поэта («...Я не была здесь лет семьсот, // Но ничего не изменилось...»), и обреченные заранее вторжения «в запретнейшие зоны естества», и неотступная, ничего не прощающая себе совесть, и главное — великие потрясения эпохи, «которым не было равных». Не потому ли так естественно, «без швов», переходит у нее любовная лирика в медитативную, философскую, а философская — в гражданственный эпос. Какую значительную по своему гражданственному смыслу и по внутреннему своему масштабу маленькую антологию можно было бы составить, если собрать воедино *всё* написанное ею о Родине, о родной земле. Все, начиная с этой ее неистовой, почти невероятной, если вдуматься, «Молитвы» 1915 года:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей —

или даже еще раньше, начиная с «Четок», с классических строк:

Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля...—

и кончая широтой трагического эпилога «Поэмы без героя», знаменитым «Мужеством», «Первым дальнобойным в Ленинграде» и стихами о статуе «Ночь» в Летнем

саду[1], и о Ленинграде, освобожденном от блокады, увиденном ею «сквозь радугу последних слез». Сюда же, наверное, вошли бы и те несколько строк, которые каким-то стоном прорвались у нее в Ташкенте в 1942 году, во время тяжкой болезни, в ожидании совсем близко подходившей смерти:

А я уже стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разною ценой...
На этом корабле есть для меня каюта,
И ветер в парусах,— *и страшная минута*
Прощания с моей родной страной[2].

Сколько же сказано в этих последних полутора строчках!..

В январе 1966 года я увидел ее в больничной палате — как оказалось потом, в последний раз. Она уже давно лежала в Боткинской больнице, очень медленно поправляясь после очередного инфаркта. Я пришел туда передать ей фрукты и на всякий случай попросил узнать, не хочет ли Анна Андреевна меня видеть. Меня тут же прове-

---

[1] Может быть, не все сразу вспомнят это стихотворение, с его неповторимо нежной и трагической нотой,— на всякий случай напоминаю:

NOX
СТАТУЯ «НОЧЬ» В ЛЕТНЕМ САДУ

Ноченька!
В звездном покрывале,
В траурных маках, с бессонной совой...
Доченька!
Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землей.
Пусты теперь Дионисовы чаши,
Заплаканы взоры любви...
Это проходят над городом нашим
Страшные сестры твои.

Когда вам случится проходить по Летнему саду, подойдите поближе к этой «Ночи», и вы сразу поймете, почему Ахматова выбрала именно эту статую Бонацца среди множества других скульптур, белеющих в густых аллеях. В этом тяжелом, тревожном сне стоя, в этой страдальчески поднятой ко лбу руке, в слегка склоненной голове и плотно сжатых губах есть что-то близкое ахматовской «тишине».

[2] Курсив мой.— *В. В.*

ли к ней в палату. Она лежала, не приподымаясь, но с высоко поднятым изголовьем. Спокойная, причесанная, с седой челкой. Явно обрадовалась и долго не отпускала. На трех соседних койках больные тихо разговаривали между собой. Принесли больничный ужин — кашу с киселем, но Анна Андреевна сказала, что «это подождет». Ни на что не жаловалась, с благодарностью перебирала всех, кто о ней заботится. И вдруг, оживившись, вспомнила про письмо, которое получила недавно из Парижа от одной давней своей поклонницы-француженки. Это письмо она тут же дала мне прочесть. В нем высказывалось сожаление, что Анна Андреевна не смогла из-за своей болезни еще раз приехать в Париж, а дальше ее горячо просили иметь в виду, что ее там ждут всегда, что в любое время в ее полном распоряжении квартира на бульваре Распай, автомобиль — с шофером, конечно; перечислялся еще какой-то «персонал обслуживания», включая, кажется, и парикмахера. В письме было подчеркнуто, что она будет там жить так, как ей заблагорассудится, встречаться только с кем найдет нужным, выезжать только куда захочется и т. п.

Письмо это Анну Андреевну, по-видимому, и занимало и забавляло. «Ну, что скажете? — спросила она, когда я кончил читать.— По-моему, мне вот только этого и не хватало».

А последний наш разговор был уже телефонный, накануне ее отъезда в санаторий с Н. А. Ольшевской,— значит, 3 марта. До этого она звонила мне раз или два и не застала, потом я звонил, хотел прийти — тоже почему-то не вышло она была занята. Голос по телефону показался мне обычным, довольно звонким. На вопрос, хочется ли ей в санаторий, она сказала: «Нет, совсем не хочется. Но ведь это ненадолго...»

На другой день она уехала. А через день я узнал о ее смерти.

На ленинградском аэродроме, где всех нас знобило в ожидании прибытия гроба, в кадильном дыму панихид у Николы Морского, в многолюдной толпе, которую не мог вместить Дом писателей на улице Воинова, у открытой могилы на Комаровском кладбище и еще долго потом с какой-то тупой прямолинейной настойчивостью ломились в голову все одни и те же стихи:

Какое нам, в сущности, дело,
Что все превращается в прах,
Над сколькими безднами пела
И в скольких жила в зеркалах.
Пускай я не сон, не отрада
И меньше всего благодать,
Но, может быть, чаще, чем надо,
Придется тебе вспоминать —
И гул затихающих строчек,
И глаз, что скрывает на дне
Тот ржавый колючий веночек
В тревожной своей тишине.

И слышался мне ее голос: «Там в конце что-то неблагополучно, с «тишиной».

II

Подступы к «тайнам ремесла»

1

Стимул точности в творчестве Анны Ахматовой

Перечитываю ахматовские «листки из дневника». Вот запись от 24 декабря 1959 года: «...стихи идут все время, я, как всегда, их гоню, пока не услышу настоящую строку. Весь декабрь, несмотря на постоянную боль в сердце и частые приступы, был стихотворным, но «Мелхола» еще не поддается, т. е. мерещится что-то второстепенное. Но я ее все-таки одолею».

Стихотворение «Мелхола» было начато ею в 1922 году, а завершилась работа над ним почти через сорок лет. 13 мая 1961 года она мне его читала и тут же продиктовала у себя в комаровской «будке» среди только что ею написанных, последних.

А на другом «листке из дневника» Ахматовой, того же 1959 года, сохранилась такая запись: «Х. спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: их или кто-то диктует, и тогда — совсем легко, а когда не диктует — просто невозможно» (ГПБ).

В стихотворении «Творчество», открывающем цикл «Тайны ремесла», говорится о том же поэтически исчерпывающе:

Но вот уже послышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки,—
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Как будто все ясно и действительно «просто»: если «кто-то диктует», то одолевать уже ничего не приходится,

надо только уметь дождаться этой божественной диктовки и расслышать «настоящую строку». И ведь написано это в 1936 году, после мучительно затянувшегося периода почти непрерывной, необъяснимой даже для самого поэта «немоты», в момент наконец наступившего нового творческого подъема («...В 1936-м я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому»). Тем естественнее нам поверить этому автопризнанию безусловно. Да и от самих стихов Анны Ахматовой разве не возникает у читателя почти на каждом шагу ощущение спонтанности, какой-то первозданной цельности и крылатой легкости поэтического открытия? [1]

Однако сколько времени понадобилось, чтобы окончить «Мелхолу»! И если это случай особый, хоть и не единственный, то особый только по отдаленности конца работы от ее начала, а по существу он типичен для творчества Ахматовой на всем его протяжении. И в этом нетрудно убедиться, как только начинаешь знакомиться с ее поэтическим архивом, одновременно сопоставляя первые публикации стихов с последующими их переизданиями, вплоть до последнего прижизненного — в сборнике «Бег времени» 1965 года.

По мере углубления в постепенно открывающуюся таким образом мастерскую поэта, особенно в рукописи, рассеянные по записным тетрадям и отдельным листкам, в разновременные законченные и незаконченные автографы одних и тех же стихотворений, во все эти бесчисленные варианты, вставки, замены, когда видишь то тут, то там следы колебаний и возвращений к написанному,— можно ясно представить себе, как на самом деле не «просто» бывало иногда Ахматовой расслышать свою «настоящую строку», чего ей это подчас стоило.

Прибавьте к тому, что в конце концов состоялось как нечто вполне завершенное и вылилось на страницы ее книг, все то, что так и осталось в набросках, отрывках, недописанных строфах, обозначенных иногда только рифмами, а то и просто рядами точек или черточек, все не записан-

---

[1] Другое дело — «Поэма без героя» во всей ее многоплановой сложности, с ее «тройным дном», удостоверенным самим автором, и со всеми перипетиями многолетней истории ее создания. Но это если и не чистый эпос, то все же произведение лиро-эпическое, а здесь речь идет и пойдет дальше только о лирике Анны Ахматовой.

ное ею в свое время по разным причинам и потом оказавшееся «полузабытым, полувспомненным», «полупотерянным, полунайденным», как все это называла иногда на полях своих рукописей Анна Андреевна; наконец, все то, что еще остается неопубликованным,— и вы поймете, что значит для человека, всю жизнь любящего ее поэзию, возможность войти в этот сокровенный и по-своему таинственный мир ее поэтических «трудов и дней».

Такая счастливая возможность была предоставлена и мне Отделом рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде[1]. Что касается другого основного хранилища ахматовских архивов — ЦГАЛИ СССР, то научно-исследовательскую работу над находящимися здесь материалами проводил, готовя том «Стихотворений и поэм» Анны Ахматовой в серии «Библиотека поэта»[2], пока лишь его покойный составитель и редактор, автор ценнейших примечаний и вообще один из самых авторитетных исследователей творчества Ахматовой академик В. М. Жирмунский. В это наиболее полное и пока единственное научное издание ее произведений включен особый текстологический раздел под названием «Другие редакции и варианты», правда, не очень обширный, но тем не менее содержательный и ценный. Здесь мы находим и многие архивные материалы ЦГАЛИ, которые, таким образом, входят в круг дальнейших текстологических изучений. Воспользуюсь ими и я с чувством глубокой признательности выдающемуся ученому. Строится моя работа в основном на материалах архива ГПБ (фонд 1073), среди которых есть и такие, которые почему-то не попали в его поле зрения. К публикациям «Библиотеки поэта» (будем так в дальнейшем называть эту книгу для краткости) я, естественно, обращаюсь лишь в тех случаях, когда они могут дать необходимый или хотя бы дополнительный материал по основным линиям моих наблюдений.

Мне кажется, что эти линии или, вернее, эти подступы к поэтической сущности лирики Ахматовой через внимательь-

---

[1] Пользуюсь случаем выразить Отделу рукописей ГПБ, особенно Л. А. Мандрыкиной, мою глубокую благодарность за помощь в работе.— *В. В.*

[2] Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы («Библиотека поэта»). Л., 1976.

ное вглядывание в процесс создания некоторых ее стихотворений как бы подсказаны ею самой.

«Листок из дневника» 1959 года, который я уже цитировал, содержит еще одно признание, безусловно программное, охватывающее далеко не только поэтику Ахматовой, а нечто еще гораздо более глубокое в ее творческом самосознании.

Ахматова говорит в этой записи сначала не о себе, а о других поэтах: «Марина (Цветаева.— *В. В.)* ушла в заумь. См. «Поэму Воздуха». Ей стало тесно в рамках Поэзии. Она dolphinlike (т. е. подобна дельфину.— *В. В.*), как говорит у Шекспира Клеопатра об Антонии. Ей было мало одной стихии, и она удалилась в другую или в другие. Пастернак — наоборот: он вернулся (в 1941 г.— переделкинский цикл) из своей пастернаковской зауми[1] в рамки обычной (если поэзия может быть обычной) Поэзии. Сложнее и таинственней был путь Мандельштама». А далее Ахматова говорит о себе, как будто сопоставляя себя как поэта с теми, кого она только что назвала:

«Pro domo mea» скажу, что я никогда не улетала или не уползала из Поэзии, хотя неоднократно сильными ударами весел по одеревеневшим и уцепившимся за борт лодки рукам приглашалась опуститься на дно. Сознаюсь, что временами воздух вокруг меня терял влажность и звукопроницаемость, ведро, опускаясь в колодец, рождало вместо отрадного всплеска сухой удар о камень, и вообще наступало удушье, которое длилось годами. «Знакомить слова», «сталкивать слова» (любимое выражение Мандельштама.— *В. В.*) — ныне это стало обычным. То, что было дерзанием, через 30 лет звучит как банальность. *Есть другой путь — точность, и еще важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит, но читатель слышит его вообще первый раз в жизни. Это очень трудный путь, но, когда это удается, люди говорят: «Это про меня, это как будто мною написано».* Сама я тоже (очень редко) испытываю это чувство при чтении или слушании чужих стихов. Это что-то вроде зависти, но поблагороднее»[2].

---

[1] Слово «заумь» здесь означает не утверждение особого эффекта чистой звукописи, которое было свойственно футуризму и кубофутуризму 10-х и начала 20-х гг., а излишнюю, с точки зрения Ахматовой, сложность ассоциаций и тропов.

[2] Здесь и далее в цитатах курсив мой.— *В. В.*

Подчеркнутые мной строки этого важнейшего для нас высказывания Ахматовой «в защиту своего дома» (в его контексте существен именно буквальный перевод латинской формулы «pro domo mea») как будто прямо указывают первую линию текстологического изучения свойственного ей творческого процесса и принципы отбора соответствующего материала. Это — ее поиски «точности», т. е. точности художественной, как некоего поэтического открытия, тут же без всяких препон присваиваемого себе читателем («Это про меня, это как будто мною написано»). С этой линией исследования непосредственно связана, вернее, из нее вытекает, а то и сливается с ней другая: возможность проследить на вполне конкретных примерах творческой работы Ахматовой путь к поэтическому лаконизму, к той поразительной сжатости, которая так часто вмещает в скупых строках и строфах ее лирики глубокое общезначимое содержание, пробуждая в разные времена самые непредсказуемые отклики. Недаром об этом чудодействе ахматовской краткости говорят и пишут, кажется, все, кому дорога ее поэзия, с тех пор как вышла в свет ее первая книга «Вечер». И недаром сама она в последние годы чуть ли не больше всего боялась, как бы стихотворение не вышло у нее «слишком длинным»,— помню ее настойчивые вопросы об этом с требованием «совершенно честного» ответа, когда она мне читала только что написанную «Мартовскую элегию» («Прошлогодних сокровищ моих...»). То же самое волновало ее в связи со стихотворением «Не стращай меня грозной судьбой...» Вспомним тут же и характерную ее реплику по поводу «Мелхолы», которая все «еще не поддается, т. е. мерещится что-то второстепенное» (к этому мы еще вернемся).

Упорное пробивание к «последней» точности и мужество в поисках предельного лаконизма лирического высказывания — это у Ахматовой иногда одно и то же, а иногда не совсем одно и то же, судя по следам ее работы над стихом, над строфой и над уже вполне законченным, казалось бы, стихотворением.

Обе эти ипостаси лирики Ахматовой в совокупности своей, мне кажется, ведут к чему-то первостепенно важному в ее творческом облике, хотя, конечно, не охватывают всей его сложности и далеко не все определяют в его развитии, не говоря уже о той внутренней «тайне»,

не поддающейся никакому анализу, даже авторскому, той «тайне» стихотворчества, без которой Ахматова вообще не представляла себе настоящей поэзии, о чем говорит и само название знаменитого цикла — «Тайны ремесла», и особенно «Последнее стихотворение». Его нужно помнить при любой попытке анализа ахматовских стихов, в частности и текстологического, хотя бы для того, чтобы не превратить свои штудии в подобие химического анализа, т. е. хотя бы из чувства самосохранения:

Одно, словно кем-то встревоженный гром,
С дыханием жизни врывается в дом,
Смеется, у горла трепещет,
И кружится, и рукоплещет.

Другое, в полночной родясь тишине,
Не знаю откуда крадется ко мне,
Из зеркала смотрит пустого
И что-то бормочет сурово.

А есть и такие: средь белого дня,
Как будто почти что не видя меня,
Струятся по белой бумаге,
Как чистый источник в овраге.

А вот еще: тайное бродит вокруг —
Не звук и не цвет, не цвет и не звук,
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.

Но это!.. по капельке выпило кровь,
Как в юности злая девчонка — любовь,
И, мне не сказавши ни слова,
Безмолвием сделалось снова.

И я не знавала жесточе беды.
Ушло, и его протянулись следы
К какому-то крайнему краю,
А я без него... умираю.

Вспоминая эти строки, страшновато переступать порог творческой мастерской поэта, чтобы вновь и вновь перелистывать совсем не предназначенные для постороннего

глаза черновые рукописи. Разве что только для того, чтобы, заранее отказавшись от «концепций», поделиться своими наблюдениями, а подчас и некоторыми находками, с теми, кому дорога поэзия Анны Ахматовой.

Для начала посмотрим, что же происходило с «Мелхолой». Впервые это стихотворение было опубликовано в журнале «Звезда», № 7 за 1962 год, под названием «Образы древности. Мелхола». В сборник «Бег времени» оно вошло третьим звеном небольшого цикла «Библейские стихи» вслед за «Рахилью» и «Лотовой женой». Вот его окончательная редакция:

МЕЛХОЛА

Но Давида полюбила... дочь Саула, Мелхола. Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сетью.

Первая книга Царств[1]

И отрок играет безумцу царю,
И ночь беспощадную рушит,
И властно победную кличет зарю,
И призраки ужаса душит.
И царь благосклонно ему говорит:
«Огонь в тебе, юноша, дивный горит,
И я за такое лекарство
Отдам тебе дочку и царство».
А царская дочка глядит на певца,
Ей песен не нужно, не нужно венца,
В душе ее скорбь и обида,
Но хочет Мелхола Давида.
Бледнее, чем мертвая; рот ее сжат;
В зеленых глазах исступленье;
Сияют одежды, и стройно звенят
Запястья при каждом движенье.
Как тайна, как сон, как праматерь Лилит...
Не волей своею она говорит:
«Наверно, с отравой мне дали питье,
И мой помрачается дух.

[1] В моей записи от 13 мая 1961 г. эпиграф был продиктован Анной Андреевной так: «И рече Саул: дам ему ю, да будет ему в соблазн».

Бесстыдство мое! Униженье мое!
Бродяга! Разбойник! Пастух!
Зачем же никто из придворных вельмож,
Увы, на него непохож?
А солнца лучи... а звезды в ночи...
А эта холодная дрожь...»

В издании «Библиотеки поэта» стихотворение датируется 1959—1961 годами, т. е. последним этапом работы над ним автора. Никаких разночтений или вариантов не приводится. Между тем двойная дата 1922—1961 проставлена в «Беге времени», то есть принадлежит, несомненно, самой Ахматовой.

В Отделе рукописей ГПБ нет следов работы над «Мелхолой» 20-х годов, но в «Общей тетради» (№ 84) сохранилось несколько незаконченных набросков 1959—1961 годов (датировку определяю по соседствующим с ними черновым записям стихов этих лет). По этим наброскам можно понять, чтó именно Ахматова считала «чем-то второстепенным» и в конце концов отбросила совсем, что и как она поэтически уточнила в поисках «настоящей строки».

Оказывается, были еще такие краски внешнего образа Мелхолы:

...браслеты на смуглых ногах,
Пылает одежда цветная...

«Мерещились» еще такие патетические возгласы в борении страсти, вспыхнувшей в сердце Мелхолы к юноше поэту («Первый поэт на земле!» — бывало, говорила о нем Анна Андреевна), с гордыней царевны:

Ты горче, чем горечь,
Чем соль — солоней,
О горе, о горе
Отчизне моей!

(Почему-то именно так, в виде распавшейся на четыре двухстопные амфибрахические строки, записана здесь эта пара четырехстопных амфибрахиев с закономерной цезурой.)

Были еще такие строки, очевидно, во внутреннем монологе Мелхолы:

Душистее лилий ладони его,
А голос как стон лебединый...

Строка «бранных» Мелхолиных восклицаний:

Бродяга! Разбойник! Пастух!—

в конце концов заменила менее выразительную:

Разбойник ночной — и мальчишка пастух.

Можно предположить, что подобных черновых вариантов было гораздо больше и что некоторые из них, может быть, рассыпаны по блокнотам и записным книжкам ЦГАЛИ.

Тут же рукой Анны Андреевны записана строка, которая могла бы показаться совсем «таинственной» и не имеющей отношения к «Мелхоле»:

И вовсе не медный, и вовсе не звон...

Прямого отношения к этому стихотворению она действительно не имеет, но косвенное имеет, и мне это случайно известно из первоисточника. Как-то в разговоре по поводу своей недавней поездки к К. И. Чуковскому Анна Андреевна рассказала мне, что Корнею Ивановичу не очень понравилась (или совсем не понравилась, не помню) «Мелхола», что, по его мнению, она невольно приводит на память «Василия Шибанова» А. К. Толстого и что он даже «очень игриво» ей тут же проскандировал: «Звон медный несется, гудит над Москвой...» Судя по интонации рассказа, замечание Чуковского ее явно задело («мало ли что кому напоминает...»). Думаю, что «таинственная» строчка, во всяком случае, с этим связана.

Но гораздо более существенно другое: то, что Ахматова, по-видимому первоначально задумывая это стихотворение как балладу с драматическим сюжетом (Мелхола спасает своего юного мужа от убийц, подосланных коварным Саулом), в процессе работы пришла к совершенно иному решению: то, что могло бы стать всего лишь экспозицией к какой-то своеобразной «маленькой трагедии», вылилось у нее в стихотворение, которое завершается внутренним монологом настоящей драматической напря-

жённости, но с намеренно размытой, недоговоренной интонацией последней строки.

Вот что она отбросила:

И главное песню, что пел он тогда,
Когда на пороге стояла беда...
На лестнице нашей, о горе, шаги
Идут за тобою · · · · · враги
· · · · · · · · · хватайте ремень
Тебя отпущу я в безлунную тень...
Тебя я спасла, мой любимый, беги...
А в дверь уже громко стучали враги
И если тебя здесь . . . . ночь...

И еще:

...отдаленного говора гул
Не шлет ли убийц за Давидом Саул
. . . .
И в храмине темной бледнее луны
Лицо молодое счастливой жены...

Судя по сохранившимся в архивах черновикам, подобные повороты творческих решений были свойственны Ахматовой чаще всего в последние годы. Но иногда они касались ретроспективно и некоторых самых ранних ее лирических стихотворений. Один из таких примеров находим, читая черновой автограф знаменитого «Сероглазого короля» 1910 года («Библиотека поэта», № 34, с. 384—385). Это стихотворение начинающей «царскосельской» поэтессы, всегда пользовавшееся особой известностью и, кажется, сохраняющее ее и поныне, Анна Андреевна, кстати сказать, очень невзлюбила с давних пор. Думается, что именно чрезмерная его популярность казалась ей в каком-то смысле тенденциозной; она эту популярность как-то связывала с желанием «замуровать» ее поэзию в 10-е годы, желанием, довольно распространенным еще совсем не так давно в критической и мемуарной литературе.

Так вот, в черновом автографе так называемого «бювара» ЦГАЛИ эта маленькая баллада, похожая на романтически стилизованную акварель, с ее полускрытым «вторым планом» тайной и грешной любви героини к

покойному королю («Дочку мою я сейчас разбужу, // В серые глазки ее погляжу»), еще сохраняла строфу, едва ли не разрушительную именно для этого «второго плана», в котором, может быть, и заключается вся прелесть стихотворения:

И покажу ей над башней дворца
Траурный флаг по кончине отца.

Анна Андреевна включила эту строфу в переиздание стихов из «Вечера» 1940 года (сборник «Из шести книг»). Однако потом она ее решительно отвергла. По черновому автографу можно увидеть и первоначальную работу поэта — постепенное художественное уточнение текста целым рядом удачных лексических замен, особенно в прямой речи «мужа». Оказывается, такая работа характерна и для Ахматовой начинающей.

Возвращаясь к своим старым стихам в связи с переизданиями, которые так редко ее радовали, особенно в последние годы, Ахматова тем не менее пользовалась возможностью заменить или вычеркнуть то, что уже не удовлетворяло ее, иногда даже в самом известном, чуть ли не хрестоматийно популярном стихотворении.

Все, наверно, помнят это ее восьмистишие о Пушкине из маленького цикла «В Царском Селе» 1911 года:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.
Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Первоначально (и в журнале «Аполлон», и в книге «Вечер», и в первых изданиях «Четок») вторая строка была иной:

У озерных глухих берегов,

и пятая тоже:

Иглы елей густо и колко...

Когда я как-то спросил Анну Андреевну, почему она изменила эти строчки, ответ был такой: «Просто вспомнила, что в царскосельском парке никаких «глухих берегов» не было и гораздо больше там было сосен, чем елей». Восьмая строка тоже изменилась: «разорванный том Парни» стал «растрепанным»,— но это уже уточнение образа, а не реалий.

В стихотворении «Из памяти твоей я выну этот день...» была исправлена деталь еще менее заметная читателю, но для поэта важная: вторая строфа во всех изданиях до 1958 года начиналась строкой «При имени моем ты будешь вспоминать»; теперь Ахматова написала вместо нее другую: «О, как ты часто будешь вспоминать». Потому что не захотела предвосхищать полуслучайностью поэтически важную для нее анафору следующей строфы:

При виде каждого случайного письма,
При звуке голоса за приоткрытой дверью
Ты будешь думать: «Вот она сама
Пришла на помощь моему неверью»[1].

Еще решительнее изменила Ахматова (и к лучшему!) структуру другого стихотворения того же времени (зима 1913 г.) — «О, это был прохладный день...». Теперь, в окончательной редакции, оно читается так:

О, это был прохладный день
В чудесном городе Петровом!
Лежал закат костром багровым,
И медленно густела тень.

Пусть он не хочет глаз моих,
Пророческих и неизменных.
Всю жизнь ловить он будет стих,
Молитву губ моих надменных.

Прежде, в целом ряде изданий, обращение к тому, кем эти стихи были навеяны, выражалось непосредствен-

---

[1] Кстати сказать, последняя строка — почти точная цитата из стихотворения Тютчева «Наш век»:

«Впусти меня!— Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»

но: «ты», «тебе». Была еще одна, срединная строфа, безусловно слабая, как будто совсем не ахматовская:

Ты только тронул грудь мою,
Как лиру трогали поэты,
Чтоб слышать кроткие ответы
На требовательное «люблю!».

В «Стихотворениях» 1961 года[1] этой строфы уже нет. Переход с «ты» на «он» изменил вторую часть стихотворения отнюдь не формально (вместо 5-й строки была: «Тебе не надо глаз моих»; вместо 7-й и 8-й: «Но за стихом ты ловишь стих, // Молитвы губ моих надменных»). Углубился смысл, строже стал образ.

Бывали случаи, когда, пересматривая свое стихотворение через несколько лет после первой публикации, Ахматова изменяла его не частично, а просто переписывала заново. Так, из довольно слабого, не лишенного сентиментальной манерности и даже штампов стихотворения «Веет ветер лебединый...» («Свободный журнал», 1918, № 3—4) она потом сделала нечто совсем другое, уже вполне ахматовское. Первый вариант приведен в «Библиотеке поэта»:

Веет ветер лебединый,
Небо синее в крови.
Наступают годовщины
Первых дней твоей любви.

Мне и весело и трудно,
Не забуду никогда,
Как слепительный и чудный
Ты пришел ко мне сюда.

Покоряясь, покоряла,
Не просила ничего,
Звездной ночью целовала
Губы друга моего.

Отлетел февраль мятежный,
С легким звоном снежных крыл,

[1] Анна Ахматова. Стихотворения (1909—1960). М., 1961.

Но на память мне подснежник
Под сосною прикрепил.

В окончательном тексте 1922 года вместо четырех — три строфы. Первая осталась неприкосновенной, а вторая и третья звучат теперь так:

Ты мои разрушил чары,
Годы плыли, как вода.
Отчего же ты не старый,
А такой, как был тогда?

Даже звонче голос нежный,
Только времени крыло
Осенило славой снежной
Безмятежное чело.

Отсюда не только ушло все лишнее, банальное, уже много раз сказанное в стихах, здесь не только стали «времени крылом» заимствованные «снежные крыла», а «снежной» неожиданно сделалась «слава» — сюда, кажется, незаметно прокралась заветная ахматовская «тайна».

Но далеко не только в ретроспективных возвращениях Ахматовой к своим старым стихам видна ее работа, всегда вытекающая из того «недовольства собой», которое когда-то, и в еще более широком духовном плане, прозорливо отметил в ее поэзии Н. В. Недоброво. Не менее, если не еще более, очевидна эта работа поэта в сохранившихся черновых рукописях стихов последних лет. В них иногда можно увидеть воочию самый процесс создания стихов или, по крайней мере, какую-то его существенную часть.

Вот, например, рукопись «Музыки», посвященной Д. Шостаковичу. Чистовой, без поправок, автограф Анна Андреевна собственноручно вклеила в подаренную мне книгу «Стихотворений» 1958 года. Он почти полностью совпадает с текстом «Библиотеки поэта», только третья строка другая: не «Она одна со мною говорит», а «Она сама со мною говорит». Но я приведу здесь не этот окончательный текст и не первую публикацию в газете «Литература и жизнь»[1], а черновую рукопись из архива ГПБ (№ 107).

[1] См.: «Литература и жизнь», 1959, 5 апреля.

В ней что-то [лучезарное][1] чудотворное горит
<Ее края> И на глазах ее края [и в темноте лучатся] гранятся,
Она сама со мною говорит,
Когда другие подойти боятся;
Когда последний друг отвел глаза,
Она [опять] была со мно<ю>й [рядом] в моей могиле
[Она поет, как] И пела словно юная гроза,
[Как] Иль будто все цветы заговорили.
[Она ко мне приходит и во сне.
Я сразу узнаю — — — ее дыханье,
А рядом, в восстающей тишине
Тогда такое [страшное] черное молчанье.]

Может быть, менее значительна работа над одним из стихотворений, входящих в цикл «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» под названием «Первая песенка». Весь этот цикл отлично комментирован и снабжен разночтениями в «Библиотеке поэта», но к данному стихотворению разночтений там нет, поэтому приведу их здесь по черновой рукописи (ГПБ, № 121):

[Торжественной] Таинственной невстречи
Пустынны торжества...
Несказанные речи,
Безмолвные слова.
Нескрещенные взгляды
Не знают, где им лечь,
И только слезы рады —
[Им не мешают течь]
Вот этим можно течь.

(Окончательная редакция конца этой строфы: «Что можно долго течь».)

Шиповник Подмосковья
[Был с чем-то связан тут]
Увы! при чем-то тут...

[1] Здесь и далее в прямых скобках дается зачеркнутое Ахматовой, в угловых скобках — замененное ею.— *В. В.*

И это все любовью
[Как на смех] [Когда-то] Бессмертной
назовут.

5 декабря 1956. Л.

Нередко меняла Ахматова и названия своих стихотворений, которые вообще с годами, кажется, приобретали для нее все большее значение. Рукопись «Приморского сонета» (ГПБ, № 106) сохранила рядом с окончательным первоначальный заголовок — «Летний сонет» и точную дату: «16—17 июня 1958. Комарово». Эти два дня работы поэта здесь отражены, хоть, может быть, и не полностью, как и во всех подобных случаях:

Здесь все меня переживет,
Все, даже [старые] ветхие скворешни,
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет.
И голос вечности [поет] зовет
С неотразимостью нездешней...

(Окончательная редакция строки: «С неодолимостью нездешней».)

И над цветущею черешней
Сиянье свежий месяц льет.

(Окончательная редакция: «Сиянье легкий месяц льет».)

И кажется такой нетрудной
[Дорога] Белея в чаще изумрудной,
[Где заблудились тополя]
Дорога не скажу куда...
[Где] Там меж стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
[Где в Царском бродит тень моя]
У царскосельского пруда.

Как видим, решающая строчка — «Дорога не скажу куда...», недаром впоследствии так восхитившая Беллу Ахмадулину (она об этом как-то говорила, выступая по радио), да и не ее одну, наверно,— пришла не сразу.

Сразу легла на бумагу только давно уже неотступная мысль, ведя за собой все более плотно облекающие ее образы, диктуя строфику сонета с характерной для Ахматовой анафорой союза «и» в начале пяти строк, которая, как всегда, сообщает особую свободу ее лаконизму, делает его таким просторным. В «Библиотеке поэта» приведен вариант конца из другого автографа, хранящегося в ЦГАЛИ. Он тоже чрезвычайно интересен в плане поисков точности. Строки 10—12-я и 14-я там такие:

Дорога в чаще изумрудной,
Которая туда ведет,
Где меж стволов еще светлее

Где в Царском тень моя живет.

Важно обратить внимание на историю создания «Мартовской элегии» 1960 года. Как уже сказано, Анна Андреевна, читая ее мне, чем-то все еще оставалась недовольна, спрашивала, «не длинно ли это». Она к этому стихотворению потом возвращалась: в ГПБ (№ 162) хранится вариант конца с датой «29 марта 1960. Москва» (он почему-то напечатан в «Библиотеке поэта» как отдельное стихотворение, и к нему дан еще вариант, так что получается нечто странное — вариант к варианту. Очевидно, ввело в заблуждение то, что записаны эти строки на отдельном листе). Вот окончательный текст, который Анна Андреевна включила в «Бег времени»:

Прошлогодних сокровищ моих
Мне надолго, к несчастию, хватит.
Знаешь сам, половины из них
Злая память никак не истратит:
Набок сбившийся куполок,
Грай вороний, и вопль паровоза,
И как будто отбывшая срок
Ковылявшая в поле береза,
И огромных библейских дубов
Полуночная тайная сходка,
И из чьих-то приплывшая снов
И почти затонувшая лодка...
Побелив эти пашни чуть-чуть,
Там предзимье уже побродило,

Дали все в непроглядную муть
Ненароком оно превратило.
И казалось, что после конца
Никогда ничего не бывает...
Кто же бродит опять у крыльца
И по имени нас окликает?
Кто приник к ледяному стеклу
И рукою, как веткою, машет?..
А в ответ в паутинном углу
Зайчик солнечный в зеркале пляшет.

Февраль 1960
Ленинград

Вариант заключительных строк:

Чей-то голос звучит у крыльца
И по имени нас окликает,
И в ответ ему в темном углу,
В мути зеркала что-то мигнуло
И, шутя, золотую иглу
Прямо в сердце мое окунуло.

К первым четырем из приведенных выше строк в «Библиотеке поэта» дано разночтение другого чернового автографа:

Как же что-то опять у крыльца
Птичьим голосом нас окликает
И как будто условно в углу
В мутном зеркале ярко мигнуло.

Все это, несомненно, слабее окончательно принятой автором редакции, хотя вариант с «золотой иглой» возник, как видим, несколько позже. Впрочем, можно предположить, что Анна Андреевна в конце концов отвергла его не только потому, что он показался ей хуже, но еще и вспомнив, может быть, что у Мандельштама одно из самых известных ранних стихотворений кончается строфой:

Что, если, над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?[1]

И не захотела такой прямой реминисценции.

---

[1] Первоначальная редакция последней строфы стихотворения 1912 г.: «Я вздрагиваю от холода...»

Но вот что еще очень важно. Я когда-то слыхал от Анны Андреевны, что она задумывала не одну «Мартовскую элегию», а цикл стихов под этим заглавием. И вот, работая в архиве ГПБ, я вдруг вижу на одном из отдельных разрозненных листов (№ 163) ее автограф без единой помарки, который воспроизведу здесь в точности:

МАРТОВСКИЕ ЭЛЕГИИ

I

Если бы ты музыкой была,
Я тебя бы слушал неотрывно
И светлел бы мой померкший дух.

Если бы звездою ты была,
Я в окно глядел бы до рассвета
И покой бы в душу мне вошел.

Если б ты была моей женой,
Сразу б я тебя возненавидел,
Проклял трижды и навек забыл —

И безмерно счастлив был с другою.

* * *

Но она не это и не то
И не третье...
Что же делать с нею?

26-е

И на обороте:

Это с тобой я встречала тогда
Первую старость.

4 февр. 1959

Трудно сказать, имеют ли последние строки прямое отношение к тексту «Мартовской элегии» под римской цифрой I или записаны здесь случайно. Но сама элегия —

как она неожиданна для Анны Ахматовой, даже и для «поздней». По-видимому, опубликованная «Мартовская элегия» должна была стать в будущем цикле второй.

В ней Анна Андреевна так ничего и не вычеркнула, несмотря на свои колебания. В других случаях она беспощадно отсекала даже вполне законченные строфы, не говоря уже об отдельных строках целого ряда стихотворений. Это явствует и из сопоставления переизданий с первыми изданиями ее сборников, а в ее рукописях иногда предстает перед нами как живой творческий акт, как непосредственный ее путь к лаконизму, который она проходит тут же, вероятно не отрываясь от листа или тетради.

Вообще нельзя не заметить, изучая ее рукописи и перечитывая сборники разных лет издания, как разительно преобладают в ее работе всевозможные вычерки и отсечения над вставками, добавлениями, над любым расширением текста. Это у нее вообще редкость, такие случаи — наперечет (напомню еще раз, что это отнюдь не относится к истории создания «Поэмы без героя»). Так, был, например, дописан в 1940 году новый конец элегии 1916 года «Смеркается, и в небе темно-синем...»:

И я подумала: не может быть,
Чтоб я когда-нибудь забыла это.
И если трудный путь мне предстоит,
Вот легкий груз, который мне под силу
С собою взять, чтоб в старости, в болезни,
Быть может, в нищете — припоминать
Закат неистовый, и полноту
Душевных сил, и прелесть милой жизни.

В стихотворении «Поэт» (из цикла «Тайны ремесла») сначала не было строфы:

И, чье-то веселое скерцо
В какие-то строки вложив,
Поклясться, что бедное сердце
Так стонет средь блещущих нив,—

и все оно состояло из трех строф (кстати сказать, конец второй из них был первоначально менее точен: «Когда дымовая завеса // Тумана повсюду лежит» в окончательной редакции заменено на «Пока дымовая завеса // Тумана повсюду стоит», — ГПБ, № 156—158).

Позже был приписан конец «Воронежа» 1936 года («А в комнате опального поэта...») — это я знаю от самой Анны Андреевны. Последняя строка стихотворения «Сказал, что у меня соперниц нет...» из «Anno Domini» — «...А что теперь?» — возникла ретроспективно, в связи с переключением прямой речи героя в форму речи от третьего лица («он», «для него»). Не сразу, а только потом родилась строфа, едва ли не самая лучшая, в стихотворении «Из цикла «Ташкентские страницы»:

Мы были с тобою в таинственной мгле,
Как будто бы шли по ничейной земле,
Но месяц алмазной фелукой
Вдруг выплыл над встречей-разлукой...

Двух последних строк нет в рукописи (ГПБ, № 140) с датой 1 декабря 1959 года и эпиграфом: «...я сошел с ума (из застольного тоста)».

Можно было бы привести еще несколько случаев подобных расширений лирического текста у Ахматовой, но все равно типичными для нее они от этого не станут. Стоит вспомнить разве еще только один, хоть и совсем для нее не характерный и даже скорее исключительный. Есть маленькая пластинка записи 1963 года: на этот раз Ахматова читает почему-то не новые, а только старые свои стихи, и среди них — «Третий Зачатьевский» из цикла «Черный сон» («Переулочек, переул...»). Одну из строф она читает в первоначально отброшенном ею варианте:

А напротив — высокий клен
Красным заревом обагрен.

И тут же продолжает — в окончательной редакции:

А напротив — высокий клен
Ночью слушает долгий стон.

Возникает новый и очень сильный, очевидно, вдруг взволновавший ее эффект эмоционального нагнетания образа.

Но вот чего действительно много в рукописях Ахматовой, так это всевозможных усечений, отказа от попутно возникающих соблазнов и просто решительных и беспо-

щадных автокупюр. Некоторые из них хочется назвать в конечном итоге благодатными, но есть и такие, о которых, кажется, нельзя не пожалеть читателю. Приведу сначала несколько характерных примеров, как мне представляется, верных авторских решений.

Стихотворение «Это рысьи глаза твои, Азия...» в авторизованной машинописи не изданного в свое время сборника «Нечет» с рукописными вставками (ГПБ, № 72) выглядит так:

Не блистательная фантазия —
Лепесток, утонувший в вине...
Это рысьи глаза твои, Азия,
Что-то высмотрели во мне,
Что-то выдразнили подспудное
И рожденное тишиной,
И томительное, и трудное,
Как полдневный термезский зной.
Словно вся прапамять в сознание
Раскаленной лавой текла,
Словно я свои же рыдания
Из чужих ладоней пила.

От первых двух строк, несколько изысканных, риторических, Ахматова потом отказалась, предпочитая начать рифмованное стихотворение без порога, без первой рифмы, и начало приобрело от этого особенную остроту

В том же экземпляре «Нечета» одно из стихотворений «Ленинградского цикла» (позднее названного «Ветер войны») начиналось строкой: «Птицы смерти в зените висят...» Ахматова заменила ее строкой как будто менее удачной в смысле точности образа: «Птицы смерти в зените стоят...» Но при этом она убрала первоначально записанную тут же строфу:

И стоит везде на часах
И уйти не пускает страх.

В трагедийно-патетическом строе стихотворения эти строки, вероятно, показались ей ненужными, лишними (в «Библиотеке поэта» указана еще одна не вошедшая в окончательный текст строфа из другого экземпляра «Нечета» в ГПБ, см. с. 407).

На страницах экземпляра «Нечета» (ГПБ, № 72) можно порой увидеть непосредственно, как Ахматова, отсекая

«второстепенное» (и тоже иногда не сразу, а путем повторных возвращений к уже записанному), добивается непререкаемой цельности стихотворения, где «каждое слово стоит на своем месте».

Вот, например, как правлено, чернилами и карандашом, стихотворение «Мой городок игрушечный сожгли...», входившее в цикл «Царскосельские строки», который потом, в измененном составе, был назван «Городу Пушкина»:

Рукопись

Мой городок игрушечный сожгли,
И в прошлое мне больше нет лазейки.
Там был фонтан, зеленые скамейки,
Громада парка царского вдали.
На масленой — блины, ухабы, вейки...
В апреле запах прели и земли
И первый поцелуй...

Окончательная редакция

О, горе мне! Они тебя сожгли...
О, встреча, что разлуки тяжелее!..
Здесь был фонтан, высокие аллеи,
Громада парка древнего вдали,
Заря была себя самой алее,
В апреле запах прели и земли,
И первый поцелуй...

Там же записан и потом отброшен еще один вариант второй строки: «И надругались над тобой, злодеи...» И образ «парка царского» не сразу был заменен эпитетом «древнего».

Может быть, самый яркий пример благодатного, но, по-видимому, нелегко давшегося поэту отсечения (с одновременным совершенствованием сохраняемого текста) дает работа над стихотворением «Опять подошли «незабвенные даты»...». Вот окончательная его редакция — в «Беге времени»:

Опять подошли «незабвенные даты»,
И нет среди них ни одной не проклятой.

Но самой проклятой восходит заря...
Я знаю: колотится сердце не зря —

От звонкой минуты пред бурей морскою
Оно наливается мутной тоскою.

На прошлом я черный поставила крест,
Чего же ты хочешь, товарищ зюйд-вест,

Что ломятся в комнату липы и клены,
Гудит и бесчинствует табор зеленый

И к брюху мостов подкатила вода? —
И всё, как тогда, и всё, как тогда.

В архиве ГПБ на отдельном листе машинописи с авторской правкой (№ 112) читаем:

Из ленинградского цикла

«БЕЛЫЕ НОЧИ»

(1944)

Опять подошли «незабвенные» даты,
И нет среди них ни одной не [проклятой] заклятой.
Но [вот и последней] самой проклятой [подходит]
восходит заря.
Я знаю, колотится сердце не зря.
От звонкой минуты пред бурей морскою
Оно наполняется [жгучей] мутной тоскою.

Дальше идут четыре строфы, полностью совпадающие с окончательной редакцией, без какой-либо правки. Но на этом стихотворение не кончается. Его заключают следующие, уже не разделенные на строфы восемь строк, написанные карандашом:

Все ясно — кончается злая неволя,
Сейчас я пройду через Марсово поле,
И в Мраморном крайнее пусто окно,
Там пью я с тобой ледяное вино.
Мы заняты странным с тобой разговором,
Уже без проклятий, уже без укоров...
Там я попрощаюсь с тобою навек,
Мудрец и безумец — дурной человек.

Эти восемь строк Ахматовой зачеркнуты.

В автографе «Нечета» (ГПБ, № 72) из этих зачеркнутых восьми строк четыре сохранены:

А в Мраморном крайнее пусто окно,
Там пью я с тобой ледяное вино,

И там попрощаюсь с тобою навек,
Мудрец и безумец — дурной человек.

Дата проставлена карандашом: 1944— и уточнена чернилами: «Шер[еметевский] Дом. Лето».

А в другом автографе из «Нечета», хранящемся там же (№ 73), находим это стихотворение уже сокращенным до шести строф, но теперь в такой редакции:

Опять подошли «незабвенные» даты,
И нет среди них ни одной не проклятой

И даже сегодняшний ветреный день
Преступно хранит прошлогоднюю тень,

Как тихий, но явственный звук из подполья,
И сердце на стук отзывается болью.

Я все заплатила до капли, до дна.
Я буду свободна, я буду одна...

Но ломятся в комнату липы и клены,
Гудит и бесстыдствует табор зеленый,

И к брюху мостов подкатила вода,
И все, как тогда, и все, как тогда.

1945. 16 июня. Фонтанный Дом

Эта дата таинственно совпадает с датой окончательной редакции, приведенной в «Библиотеке поэта» (№ 472). Остается предположить, что последние перемены, заново решающие весь образный строй стихотворения в предельно напряженном ритме тех же шести амфибрахических двустиший, произошли, может быть, в один и тот же день или в одну и ту же творческую ночь.

Нелепо, наверно, пытаться оспаривать необходимость тех или иных решений поэта в процессе его работы или при критическом пересмотре своих прежних созданий. Но вот ведь как трудно бывает нам принять безоговорочно те новые редакции, которые под конец жизни показались необходимыми Пастернаку для некоторых его ранних стихов, и с какой готовностью мы восстанавливаем в памяти первоначальные!.. Нечто подобное возникает иногда

и при знакомстве с черновыми автографами или с позднейшими переизданиями давно знакомых стихов Анны Ахматовой, особенно когда ее путь к совершенному лаконизму уже не кажется таким непререкаемым, как в случаях вышеприведенных, вызывая невольное чувство, быть может, и неоправданной утраты.

Разве не жаль, например, первой строфы стихотворения «Во сне» в цикле «Шиповник цветет. Из сожженной тетради», которая ушла из книги 1961 года и не вернулась в «Бег времени»:

[Мы с тобою, друг мой, не разделим
То, что разделить велел нам бог,
Мы с тобою скатерть не расстелем,
Не поставим на нее пирог.]

Черную и прочную разлуку
Я несу с тобою наравне.
Что ж ты плачешь? Дай мне лучше руку,
Обещай опять прийти во сне.

Мне с тобою как горе с горою...
Мне с тобой на свете встречи нет.
Только б ты полночною порою
Через звезды мне прислал привет.

Одно из самых таинственных стихотворений Анны Ахматовой — третье из цикла «Полночные стихи», под названием «В зазеркалье». В автографе ЦГАЛИ ему дано название еще более загадочное: «Нечто музыкальное». На помню эти стихи в окончательной редакции:

O quae beatam, Diva, tenes Cyprum
et Memphin...

Hor

Красотка очень молода,
Но не из нашего столетья,
Вдвоем нам не бывать — та, третья,
Нас не оставит никогда.
Ты подвигаешь кресло ей,
Я щедро с ней делюсь цветами..

[1] О богиня, счастливого Кипра и Мемфиса владычица...

Гор [*аций*]

Что делаем — не знаем сами,
Но с каждым мигом нам страшней.
Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге
Ужасное. Мы в адском круге,
А может, это и не мы.

5 июля 1963
Комарово

Автограф с датой 4—5 июля, указывающий не на один, а по крайней мере на два дня работы, заканчивается по-другому:

А помнишь, были мы людьми
Еще вчера, еще недавно...
Подумать только, как бесславно
Во что-то превратились мы.

В данном случае перед нами не усечение, а первоначальный вариант. И он мало что проясняет в загадочном подтексте этого звена цикла. Но мне теперь кажется, что строки варианта могли бы органично занять свое место перед четырьмя заключительными строками этого стихотворения, что трагедийный лаконизм его от этого бы не пострадал. Хорошо, что В. М. Жирмунский сохранил его в разночтениях «Библиотеки поэта».

Такое же чувство благодарности к составителю этого тома «Стихотворений и поэм» испытываешь, читая в автографе ЦГАЛИ финальные строки стихотворения «Еще тост» из цикла «Трилистник московский», в окончательной редакции опущенные автором. Теперь оно печатается так:

За веру твою! И за верность мою!
За то, что с тобою мы в этом краю!
Пускай навсегда заколдованы мы,
Но не было в мире прекрасней зимы,
И не было в небе узорней крестов,
Воздушней цепочек, длиннее мостов...
За то, что все плыло, беззвучно скользя.
За то, что нам видеть друг друга нельзя.

А были еще две строчки:

За все, что мне снится еще и теперь,
Хоть прочно туда заколочена дверь.

Думается, что этот второй лирический напор финала сделал бы его еще более ударным.

Трудно принять безоговорочно отказ поэта от таких строк стихотворения, которые могли бы по праву найти путь к сердцу читателя, даже когда понимаешь, что сокращение не случайно, что оно продиктовано высоким поэтическим аскетизмом. Вот одно из лучших стихотворений последних лет:

Немудрено, что невеселым звоном
Звучит порой мой непокорный стих
И что грущу. Уже за Флегетоном
Три четверти читателей моих.

А вы, друзья! Осталось вас немного,—
Мне оттого вы с каждым днем милей...
Какой короткой сделалась дорога,
Которая казалась всех длинней.

К этому стихотворению Ахматова возвращалась на протяжении нескольких лет: 1958—1964. Возникали варианты то одной, то другой строки, менялись, и иногда очень существенно, некоторые ключевые эпитеты. Например, прежде чем возник «невеселый звон» ее стихов, он был и «колокольным», и «похоронным», и «погребальным»; «мой непокорный стих» — замена «неукрощенного», «непокоренного». Во всех вариантах сохранилась не совсем здесь уместная, как мне кажется, строчка: «Три четверти читателей моих», — она и звучит какой-то случайной прозой, и по существу вряд ли верна,— читателей, жаждавших ее стихов, у Ахматовой и под конец жизни было великое множество. Остальные строки почти все варьировались, хотя бы и незначительно, в мелких деталях (см. разночтения в «Библиотеке поэта»; есть и еще — в ГПБ, № 47). Но вот что было зачеркнуто в автографе (ЦГАЛИ) после четвертой строки:

И те, с кем я пила вино в подвале [1],
[Завистницы] Нарядные соперницы, враги

---

[1] В «подвале» на Михайловской площади в Петербурге находилось в 1912—1914 гг. известное литературно-артистическое кабаре «Бродячая собака».

И те, кто мне стихи свои читали,
Умолкли голоса их и шаги.
И те, с кем я, делясь последним хлебом,
Беседы в годы черные вела,
И те, с кем под Азийским звездным небом
Возврата в город мой родной ждала...

Пусть не безупречна строка «И те, кто мне стихи свои читали»,— но разве в этом одном причина вычерка? Нет, она в том аскетическом самоограничении, которое здесь вызывает двойное чувство — уважения и несогласия.

Чем ближе, чем подробнее знакомишься с поэтической мастерской Анны Ахматовой хотя бы только в одном, выбранном для данной работы направлении, тем яснее становится, что́ значит для нее «настоящая строка», «одна из сотых интонаций», точность слова, стоящего «в строке на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит». Это видно иногда не только в том, как она переплавляет заново уже созданное ею целое стихотворение, но и в ее работе над отдельной строкой, порой даже над одним только словом. В сущности, это не что иное, как ее работа над образом, когда образ не «диктуется» ей сразу, как нечто непререкаемое и уже навек неизменное. А таких случаев у нее бывало немало, судя по черновым ее записям и даже иной раз по изменениям в уже изданном и переизданном тексте.

Так вот — кое-что об ахматовской *строке*, о выборе и месте единственно необходимого для нее слова (само собой разумеется, что и здесь речь пойдет о строке и о слове не изолированных, а в контексте строфы или даже целого стихотворения).

Легче всего заметить простейшее уточнение смысла, устранение грамматической, стилистической, фонической или любой другой неловкости, шероховатости, случайности. Но и это простейшее иногда связано в работе Ахматовой с поэтической сущностью образа. Вот, например, она меняет концовку «Ленинграда в марте 1941 года»:

Было (и даже оставалось в журнальной публикации):

У наизусть запомненных прогулок
Соленый привкус — тоже не беда.

Стало:

У наизусть затверженных прогулок...

Понадобилось едва заметное фразеологическое сгущение. Но насколько рельефнее и прочнее стала при этом сама метафора!

Одно из наиболее известных стихотворений 1915 года начинается строфой:

> Нам свежесть слов и чувства простоту
> Терять не то ль, что живописцу — зренье,
> Или актеру — голос и движенье,
> А женщине прекрасной — красоту?

В черновом автографе первая строчка еще довольно аморфна: «Нам ясность слов и мыслей простоту...» («свежесть слов» — это уже образ; «ясность слов» может быть присуща не только поэту, да и звучит банально. «Мыслей простота» тоже как будто не такое уж завидное достояние поэта).

А вот стихотворение гораздо более позднее, 1957 года,— «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...». Работа над его последней строкой, как будто только уточняющая мысль, и тут приводит к полноте воплощения образа, первоначально еще туманного. В черновой рукописи (ГПБ, № 101) вторая половина этого стихотворения записана так:

> Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной
> судьбою,
> Я в беспамятстве дней забывала теченье годов,—
> И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
> Отраженье земное прекрасных загробных садов.

Брать с собой «за Лету», то есть в загробный мир, земное его отраженье?.. Думается, что это смутило Анну Андреевну тут же и что где-нибудь, в одной из ее записных книжек, а не только в корректуре сборника ее стихов 1958 года, непременно найдутся великолепные, кованые строки финала:

> И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
> Очертанья живые моих царскосельских садов.

(Исправляя опечатку в подаренной мне книжке: вместо «щедрой судьбою» — «дивной судьбою», Анна Андреевна, кстати, уточнила дату: «1 октября. Москва».)

О том, как у Ахматовой замена одного слова другим может иной раз вдохнуть жизнь не только в строку, но и в целое стихотворение, существующее пока только в наброске, говорит ее работа над трехстишием 1960 года «И это могла, и то бы могла...». В автографе (ГПБ, № 98) читаем:

И это б могла, и то бы могла,
А сама, как береза под бурей, легла,
И кругом лишь сырая мгла.

«Береза под бурей», «сырая мгла»... Это ведь почти что лирические «общие места» конца прошлого века, нечто расхожее и уже безжизненное.

А в явно более поздней рукописи («Библиотека поэта», № 578) образ ожил и все как будто предстало в необычном свете благодаря замене всего лишь двух слов:

И это могла, и то бы могла,
А сама, как береза в поле, легла,
И кругом лишь седая мгла.

В некоторых рукописях Анны Андреевны сохранились свидетельства ее колебаний в выборе того или иного слова, так и остающихся иногда нерешенным вопросом или возможным вариантом. Словечко «или» не стерто и не зачеркнуто в ряде ее автографов. Например, в стихотворении «Все души милых на высоких звездах...» (1921) к строке: «У берега серебряная ива»,— дана сноска: «или: Серебряная пушкинская ива» (ГПБ, № 72). В конце пятого стихотворения из цикла «Cinque» —

И какое незримое зарево *
Нас до света сводило с ума? —

звездочкой обозначена сноска: «или: И зачем ленинградское зарево...» В окончательной редакции строка осталась неизменной, и к лучшему, конечно. А в первом стихотворении этого цикла зачеркнута заключительная строфа:

И ту дверь, что ты приоткрыл,
Мне захлопнуть не хватит сил.

Вместо нее вписано (воспроизвожу буквально):

Как зову и не дозовусь,
  со
А — мной только мрак и Русь.
  за

Потом зачеркнутое было автором восстановлено и вошло во все издания.

Не без колебаний давалось Ахматовой, по-видимому, и начало, первая строка, «Надписи на книге», обращенной к М. Лозинскому, старому ее другу, помогавшему ей держать корректуру сборника «Из шести книг» в 1940 году. Вот начало окончательной редакции:

Почти от залетейской тени
В тот час, как рушатся миры,
Примите этот дар весенний
В ответ на лучшие дары...

В экземпляре «Нечета» (ГПБ, № 72) эта «Надпись» начиналась строкой:

Почти что от Летейской тени.

Колебания автора понятны: «Летейская тень», пожалуй, труднее для восприятия читателя, чем «залетейская»,— реку забвения Лету он, вероятно, помнит еще со школьной скамьи, и эпитет «залетейская» довольно легко ассоциируется с привычными определениями «заволжская», «замоскворецкая» и т. п. При этом убирается некоторая неловкость в словосочетании «почти что от».

Стихи 1940 года «Памяти Михаила Булгакова», которые Ахматова включила в цикл «Венок мертвым», сохранились по меньшей мере в трех автографах, а также в принадлежащей мне авторизованной машинописи 1965 года. При сопоставлении этих текстов становится совершенно очевидным, что редакция, опубликованная в корпусе «Библиотеки поэта», окончательной считаться никак не может. Некоторые решающие изменения, по-видимому, были внесены Ахматовой еще в 1940 году, другие — позже.

В марте 1965 года Анна Андреевна при мне читала это стихотворение в гостях у Е. С. Булгаковой, которая предварительно напечатала его в соседней комнате на машин-

ке — по ее просьбе, на всякий случай, если она что-нибудь забудет. Прочитав про себя этот машинописный экземпляр, Анна Андреевна исправила в нем одну строчку и, подписав, подарила мне (он полностью совпадает с опубликованным факсимиле). Текст этот следующий:

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.
Ты пил вино, ты как никто шутил
И в душных стенах задыхался,
И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.
И нет тебя, и все вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни,
Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне.
О, кто подумать мог, что полоумной мне,
Мне, плакальщице дней не бывших,
Мне, тлеющей на медленном огне,
Всех пережившей, все забывшей,
Придется поминать того, кто, полный сил,
И светлых замыслов, и воли,
Как будто бы вчера со мною говорил,
Скрывая дрожь смертельной боли.

Строка, которую Анна Андреевна изменила тогда при нас,— «Мне, плакальщице дней не бывших»; было: «дней погибших», а еще раньше — «жизни бывшей». Но, кроме того, в этом стихотворении были изменены ею еще три строки: вместо «О, кто подумать мог...» раньше было: «О, кто поверить смел...»; вместо «Всех пережившей, все забывшей» — «Все потерявшей, всех забывшей» (последние два слова кажутся особенно не ахматовскими,— она, как известно, никого не забывала); вместо «смертельной боли» в заключительной строке — «предсмертной боли».

На другом подаренном мне листке с подписью-автографом на машинке напечатано «Первое предупреждение» из цикла «Полночные стихи». Тут очень интересно разночтение или, вернее, вариант середины стихотворения (строки 5—8-я), который в «Библиотеке поэта» отсутствует:

Пусть я и не сон, не отрада,
«Пусть пагуба, не благодать»,
Но, может быть, чаще, чем надо,
Придется тебе вспоминать...

В окончательном тексте:

Пускай я не сон, не отрада,
И меньше всего благодать...

Исчезли и «пагуба», и загадочные кавычки во второй строке. Но все-таки что это за кавычки — цитата? Откуда же? Откроем Пушкина, стихотворение, обращенное в 1825 году к его тригорской соседке Анне Николаевне Вульф, и, кстати, прочтем в примечаниях, что имя Анна по-еврейски значит «благодать»:

Хотя стишки на именины
Натальи, Софьи, Катерины
Уже не в моде, может быть,
Но я, ваш обожатель верный,
Я в знак послушности примерной
Готов и ими вам служить.
Но предаю себя проклятью,
Когда я знаю, почему
Вас окрестили *благодатью* [1].
Нет, нет, по мненью моему,
И ваша речь, и взор унылый,
И ножка (смею вам сказать) —
Все это чрезвычайно мило,
Но пагуба, не благодать.

Отказавшись от прямого цитирования, несовместимого с трагическим контекстом ее стихотворения, Ахматова оставила в нем только аллюзию имени (Анна — благодать). Труднодоступность этой аллюзии для читателя, вероятно, ее в данном случае не смущала: пусть каждый понимает по-своему эту «меньше всего благодать» вслед за «не сном» и «не отрадой». Это вполне в стиле «Полночных стихов», которым некая таинственность свойственна,

---

[1] Подчеркнуто в стихотворении Пушкиным

может быть, больше, чем многим другим лирическим циклам Анны Ахматовой.

Однако более существенны для нас, при любой попытке заглянуть в «тайная тайных» ее мастерской, те случаи, когда становится очевидным момент как бы некоего поэтического озарения, когда то, что сначала еще только мерещится, диктует подходы ощупью, дразнит соблазнами, вдруг выливается в единственно нужное поэту и уже непреложное слово, в совершенно свободный от каких-либо случайностей образ.

Так, в стихотворении «Годовщину последнюю празднуй...» 1938 года третья строфа первоначально звучала так:

Меж гробницами внука и деда
Заблудился и мечется сад.
Из тюремного вынырнув бреда,
Фонари погребально горят.

(*ГПБ*)

Это — средоточие трагедийного зимнего ночного ленинградского пейзажа, из которого и возникает особая лирическая острота воспоминания; это о Михайловском саде, который находится, как известно, между церковью Спаса на крови, построенной на том месте, где был в 1881 году смертельно ранен Александр II, и Инженерным замком (Михайловский дворец), где в 1801 году был задушен Павел I —«внук и дед». Так эта строфа звучит в автографе «Черной тетради» ЦГАЛИ и в «Нечете» (ГПБ, № 72). Ахматова изменила в ней только одну строчку, в сущности, заменила одно только слово:

Заблудился взъерошенный сад.

Слово «мечется», наверно, на ее слух, перегружало образ излишней внешней динамикой. В эпитете «взъерошенный» внутренне как будто присутствует и это «метание». К тому же он совершенно неожидан при всей своей образной точности. Конечно, деталь, но существенная в поэтическом контексте.

В конце стихотворения «Родная земля» вместо пронзительных строк:

И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах —

сначала было (в черновиках ГПБ, без номера):

Мы мельчи́м и мы мелем и крошим,—

потом:

И мельчим мы, и мелем, и крошим...

Так строка освободилась от огрехов, родилось новое, единственно необходимое слово («месим»), которое оказалось «на своем месте» и в смысловом, и в эмоциональном, и в звуковом ряду стиха. Кстати сказать, к звуковому строю своих стихов Ахматова всегда была чрезвычайно внимательна. Зная цену звуковой инструментовке стихотворения, и звуковому повтору в частности, чему примеров в ее творчестве великое множество, она очень чутко отмечала у себя всякую непроизвольную, чисто случайную, мешающую повторность звуков. О том, что в знаменитой «Лотовой жене» у нее в одной из строк получилось какое-то «мычание»: «Где милому мужу детей родила» (столкновение «му — му» в конце и в начале слова), она говорила своим друзьям, но так и не знала, как это исправить. И нежелательное слияние двух гласных в строке другого своего стихотворения: «О, это был прохладный день...» — тоже поминала с неудовольствием.

На листе черновой рукописи (ГПБ, № 113) стихотворения «Пора забыть верблюжий этот гам...» с двойной датой: «1944. Балахана. Ташкент — 1956. Ордынка. Москва» — находим решающую замену первоначальной строки — окончательной. Было:

И помнит Рогачевское шоссе
И свист и поступь молодого Блока.

Стало:

Разбойный посвист молодого Блока,—

образ сразу обрел цельность и неожиданность поэтического открытия.

Наконец, приведу еще один пример решающего твор-

ческого прояснения образа с одновременным благодатным отсечением «лишних» строк и усугублением внутреннего драматизма в лирическом стихотворении Ахматовой. В «Библиотеке поэта» среди разночтений и вариантов дан первоначальный текст:

Ты прости мне, что я плохо правлю,
Плохо правлю, да светло живу,
Память в песнях о себе оставлю,
И тебе приснилась наяву.
Ты прости меня, еще не зная,
Что навеки с именем моим,
Как с огнем веселым едкий дым,
Сочеталась клевета глухая.

В ГПБ с датой 1928 (а не 1925, как в «Библиотеке поэта») хранится лист с автографом без каких-либо поправок:

И ты мне все простишь:
И даже то, что я не молодая,
И даже то, что с именем моим,
Как с благостным огнем тлетворный дым,
Слилась навеки клевета глухая.

Вот здесь уже не было нужды ни прибавлять, ни заменять ни одного слова: слишком многое и так вместили в себя эти пять строчек.

В архиве ГПБ в Ленинграде, наряду с черновыми и беловыми автографами и авторизованной машинописью вполне законченных, большей частью опубликованных стихотворений Анны Ахматовой, хранится, как уже сказано, и многое ею не завершенное. Здесь встречаются иногда стихотворения с непоправимо утраченными ее памятью строфами — такие, как, например, «Я знаю, с места не сдвинуться...» 1939 года или «Какая есть. Желаю вам другую...» — ташкентское, 1942 года. Здесь же, иногда в составе лирического цикла или книги стихов, а иногда на отдельных листках, записаны строфы и строки, которые принято называть фрагментами или отрывками, предполагая некое уже или еще не существующее целое. Здесь есть и явно недописанные стихотворения, с пропуском строк, обозначенных рядами точек, реже — рифмами. Кое-что автору удавалось впоследствии восстановить хотя бы частично: например, «На Смоленском кладби-

ще» («А все, кого я на земле застала...». Автограф в ГПБ озаглавлен: «Отрывок из поэмы без названия»).

Видел я в архиве Анны Андреевны и листочки с набросанными карандашом схемами размеров — то анапеста, то амфибрахия. Все это в той или иной степени носит на себе следы работы поэта, иной раз, по-видимому, требовавшей неоднократных возвратов, работы мучительной, а то и приводившей в отчаяние (вспомним, как у нее это бывало: «Ушло, и его протянулись следы // К какому-то крайнему краю, // А я без него... умираю»). Знаки пропущенного — забытого или еще не найденного, еще не расслышанного, не «выловленного», как она говорила, из «гула», из «лепета», из того «тайного», что «бродит вокруг» и постоянно грозит «безмолвием сделаться снова»,— все это не случайные, а почти постоянные атрибуты творческой мастерской Анны Ахматовой. И обо всем этом она сама сказала и в «Тайнах ремесла», и в своих автобиографических заметках,— в архиве мы находим этому лишь подтверждения.

К ее «фрагментам» и «отрывкам» следует относиться с особенным вниманием и бережностью. В. М. Жирмунский первым высказал предположение, что некоторые из них, в сущности, представляют собою законченное лирическое стихотворение, что их фрагментарность, отрывочность — мнимая, вернее, что она предусмотрена замыслом поэта. Мы можем быть только благодарны составителю тома «Стихотворений и поэм» за то, что он смело включил многие из них, так сказать, на полных правах в корпус этого издания, а не в какие-нибудь приложения к нему. Подтверждение его правоты — в самой природе лирики Анны Ахматовой, в том, сколько же стихов написано ею вот так — «фрагментарно», с характерным зачином, как бы продолжающим «разговор», «А...», «И...», и с таким же намеренно оборванным концом. Недаром в своей статье о поздней пушкинской прозе она высказала смелое предположение о намеренной незаконченности отрывка «Мы проводили вечер...» («Да и отрывок ли это? Все, в сущности, сказано». А дальше — еще более решительно: «Мы проводили...» — не отрывок. Там сказано все, что хотел сказать автор»[1].) Как будто по себе знала, что так — бывает

И этому вовсе не противоречит название «Отрывок»

---

[1] Анна Ахматова. О Пушкине. Л., 1977, с. 197—198, 204.

которое она сама давала некоторым своим произведениям. В таких случаях у нее всегда возможен определенный стилистический прием. Это, несомненно, относится, например, к короткому стихотворению «...И мне показалось, что это огни...», написанному ею при мне, у меня в доме 21 июня 1959 года, к «Отрывку», хотя и начинающемуся строкой точек, но совершенно законченному по смыслу и по форме: «О боже, за себя я все могу простить...», и к гораздо более раннему «Отрывку» (1912): «...И кто-то, во мраке дерев незримый...» — да и к целому ряду других, наверно, тоже. Само собой разумеется, что и произвольно расширять этот ряд намеренно не законченных, но, по существу, завершенных стихов Ахматовой не следует; многое так и осталось у нее только черновым наброском, отдельной строкой или несколькими недописанными строками. Но и они бывают по-своему поэтически значительны, их тоже не стоит относить к необязательным приложениям.

Можно предположить, что записанные карандашом в «Нечете» (ГПБ, № 72) две строчки:

А умирать поедем в Самарканд,
На родину предвечных роз...—

не что иное, как своеобразный постскриптум к непосредственно им предшествующему автографу чернилами «В тифу» («Где-то ночка молодая...»).

Всего лишь наброском осталось в «Нечете» четверостишие, тоже ташкентское:

Лежала тень на месяце двурогом
. . . . страх.
А там трусили по кривым дорогам
Большие старики на маленьких ослах.

Но там же, в «Нечете», каким-то прорвавшимся из «безмолвия» вздохом легла на бумагу одна-единственная строка (моностих?):

Дострадать до огня над могилой.

Рядом с этой ташкентской строкой невольно еще раз вспоминается там же родившееся короткое стихотворение «Смерть», в заключительных полутора строчках которого сказано, кажется, все о том, чем была для Анны Ахматовой ее родная земля:

А я уже стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разною ценой...
На этом корабле есть для меня каюта
И ветер в парусах — и страшная минута
Прощания с моей родной страной.

Эти стихи давно известны, и их законченность не вызывает сомнения. Но вот стихотворение явно неоконченное, записанное карандашом в «Нечете» (ГПБ) и тем не менее сохраняющее свою значительность в лирике Ахматовой последнего периода:

Пусть грубой музыки обрушится волна,
Пусть хриплый марш пересечет молчанье,
Мне праздником всегда казалось окончанье
Чего б то ни было, но твой конец
Меня оледенил...
[...]
1945

С двойной датой («26 сент. 1957/7 февр. 1958. Москва»), как всегда свидетельствующей о возвращении к неоконченной работе, записано ею стихотворение, связанное с воспоминаниями о ее поездке в молодости в Италию (стихотворение сохранилось в черновой рукописи на отдельном листе без номера в ГПБ). Впервые увидела она Италию еще совсем юной, в 1912 году. В автобиографической заметке «Коротко о себе» перечислены города, в которых она тогда побывала: Генуя, Пиза, Флоренция, Болонья, Падуя, Венеция. «Впечатление от итальянской живописи и архитектуры было огромно: оно похоже на сновидение, которое помнишь всю жизнь».

Все, кого и не звали в Италию,—
Шлют с дороги прощальный привет.
Я осталась в моем зазеркалии,
Где ни Рима, ни Падуи нет *.
Под святыми и вечными фресками
Не пройду я знакомым путем
И не буду с леонардесками
Переглядываться тайком.
Никому я не буду сопутствовать,
И охоты мне странствовать нет...

Мне к лицу стало всюду отсутствовать
Вот уж скоро четырнадцать лет

К строке «Где ни Рима, ни Падуи нет» Ахматовой сделана сноска, содержащая недописанный вариант срединной части этого стихотворения:

Где ни света, ни воздуха нет,
Где под красными занавесками
Все навек повернулось вверх дном
. . . .
. . . .
. . . .
Крутолобых Христовых невест.

Наконец, приведу здесь еще два стихотворения, сохранившихся на отдельных листах того же собрания рукописей Анны Ахматовой, того же периода, конца 50-х — начала 60-х годов.

Первое (ГПБ, № 161) имеет дату· 8 апреля 1957 года

...вижу я:
Лебедь тешится моя.
Пушкин

Ты напрасно мне под ноги мечешь
И величье, и славу, и власть.
Знаешь сам, что не этим излечишь
Песнопения светлую страсть.
Разве этим развеешь обиду,
Или золотом лечат тоску?
Может быть, я и сдамся для виду,—
Не притронусь я дулом к виску.
Смерть стоит все равно у порога,
Ты гони ее или зови,
А за нею темнеет дорога,
По которой ползла я в крови.
А за нею — десятилетья
Скуки, страха и той пустоты,
О которой могла бы пропеть я,
Да боюсь, что расплачешься ты.
Что ж, прощай. Я живу не в пустыне,
Ночь со мной и всегдашняя Русь...
Так спаси же меня от гордыни,
В остальном я сама разберусь.

В своей глубинной основе это стихотворение близко к широко известной «Родной земле» 1961 года; здесь звучит та же непоколебимая верность поэта своей Родине.

Второе — коротенькое (ГПБ, № 89):

Что?— тебе уже мало по-русски,
И ты хочешь на всех языках
Знать, как круты подъемы и спуски
И почем у нас совесть и страх.

1962 сент. Комарово

Когда я нашел в архиве эти произведения поздней ахматовской лирики, они мне показались какой-то нежданной наградой за предпринятую совсем с другой целью работу.

2
Элегии

Какие они все еще свежие, прозрачные, «летучие» — в пушкинском смысле — первые элегии Ахматовой, те давние ее обращения к «белому стиху», к нерифмованному пятистопному ямбу, одно из которых она включила еще в «Четки», а два других — в «Anno Domini». Они написаны в 1913—1916 годах. Первая начинается строкой: «В то время я гостила на земле...», вторая — «Покинув рощи родины священной...», третья — «Смеркается, и в небе темно-синем...». В последнем прижизненном издании («Бег времени», 1965) они объединены названием «Эпические мотивы».

Метр «белого стиха», пятистопного ямба без рифмы с преобладающим безударным окончанием стиха, наиболее прочно связан с драматургией, с трагедией. «Пятистопный ямб стал трагическим стихом... Это есть стих романтической трагедии»,— писал Б. В. Томашевский, напоминая прежде всего, конечно, трагедии Шекспира, «Орлеанскую деву» Шиллера в переводе Жуковского, а затем «Бориса Годунова» (белый стих с цезурой после второй стопы) и «Маленькие трагедии» Пушкина 1830 года (уже без цезуры)[1].

Это размер протяженный, размер, как говорится, широкого дыхания, словно сам собою изначально возвышенный, как будто заранее предназначенный для интонаций необыденных, патетических или медитативных[2]. Пушкин

---

[1] Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 364—365.

[2] Этому не противоречат редкие исключения противоположного характера и особого стиля, как, например, ироническое стихотворное переложение сказки Ш. Перро «Кот в сапогах» В. А. Жуковского.

утвердил его для элегии и впервые совместил в нем «высокую» стилистическую традицию с поэтической свежестью и остротой своих гениальных «прозаизмов», взятых из повседневной разговорной речи. Удивительно, с какой легкостью и естественностью этот стихотворный метр, ставший для русской элегии, благодаря Пушкину, как бы уже вдвойне классическим, теперь принял в себя, вместил в себя новый «разговор» начала XX века, «разговор» стихотворений молодой Ахматовой, ее, как сказал Пастернак, «пристальную прозу», становящуюся на каждом шагу неожиданной и неповторимой поэзией.

Наряду с поэмой «У самого моря», написанной иначе — «дольником», эти первые «эпические мотивы» Ахматовой поражают своей привольностью, своей ритмической раскованностью как в границах, так и в стимулах избранного ею монументального метра. Но что еще важнее, еще победительней в ранних ахматовских элегиях — это какая-то ликующая в них радость жизни, напряженная полнота каждой ноты, которая в них звучит, о чем бы они ни говорили: о таинстве ли первой, нежданной встречи с Музой, или о пленительно свободной дружбе юных Муз, или просто о какой-то блаженной минуте почти чувственно реального ощущения своих молодых «душевных сил» и «прелести милой жизни».

Вспомним эти стихи. Вот, например, обращение к Музе — на пороге творчества:

...«Скажи, скажи, зачем угасла память
И, так томительно лаская слух,
Ты отняла блаженство повторенья?..»
И только раз, когда я виноград
В плетеную корзинку собирала,
А смуглая сидела на траве,
Глаза закрыв и распустивши косы,
И томною была и утомленной
От запаха тяжелых синих ягод
И пряного дыханья дикой мяты,—
Она слова чудесные вложила
В сокровищницу памяти моей...

Это едва ли не самые пленительные строки первого стихотворения. Во втором отобрать что-нибудь для «пред-

ставительства» уже гораздо труднее. Строки не вынимаются, слишком прочно связаны. Все-таки для меня всего дороже всегда были вот эти:

...Покинув рощи родины священной
И дом, где Муза Плача изнывала,
Я, тихая, веселая, жила
На низком острове, который, словно плот,
Остановился в пышной невской дельте.
О, зимние таинственные дни,
И милый труд, и легкая усталость,
И розы в умывальном кувшине!
...Теперь не знаю, где художник милый,
С которым я из голубой мансарды
Через окно на крышу выходила
И по карнизу шла над смертной бездной,
Чтоб видеть снег, Неву и облака,—
Но чувствую, что Музы наши дружны
Беспечной и пленительною дружбой,
Как девушки, не знавшие любви.

Интересно (и важно!), что трагический образ «Музы Плача» возник в этой полной света элегии не сразу, а только много лет спустя — так сказать, ретроспективно. Впервые он появился в сборнике «Из шести книг» 1940 года, а до этого строка была иной:

И дом, где муза, плача, изнывала.

Важно еще и то, что «Муза Плача» здесь — прямая цитата из стихотворения Марины Цветаевой, посвященного Ахматовой в 1916 году:

О муза плача, прекраснейшая из муз!

Случай редкостный, едва ли не единственный в поэзии Анны Ахматовой. Начало этой цветаевской строки было повторено ею и под конец жизни, когда она выбрала его в качестве эпиграфа к своим «Комаровским наброскам»

Третье стихотворение никаким извлечениям не поддается — так оно задумано и построено. В сущности — по содержанию и по сквозной интонации — это сплошной

период, с единой мыслью, неспешно и неуклонно разворачивающейся в тончайшем и крепком сцеплении образов

Смеркается, и в небе темно-синем,
Где так недавно храм Ерусалимский
Таинственным сиял великолепьем,
Лишь две звезды над путаницей веток,
И снег летит откуда-то не сверху,
А словно подымается с земли,
Ленивый, ласковый и осторожный.
Мне странною в тот день была прогулка.
Когда я вышла, ослепил меня
Прозрачный отблеск на вещах и лицах,
Как будто всюду лепестки лежали
Тех желто-розовых, некрупных роз,
Название которых я забыла.
Безветренный, сухой, морозный воздух
Так каждый звук лелеял и хранил,
Что мнилось мне: молчанья не бывает
И на мосту, сквозь ржавые перила
Просовывая руки в рукавичках,
Кормили дети пестрых жадных уток,
Что кувыркались в проруби чернильной.
И я подумала: не может быть,
Чтоб я когда-нибудь забыла это.
И если трудный путь мне предстоит,
Вот легкий груз, который мне под силу
С собою взять, чтоб в старости, в болезни,
Быть может, в нищете — припоминать
Закат неистовый, и полноту
Душевных сил, и прелесть милой жизни.

Этот первый элегический цикл как будто весь и возник из «прелести милой жизни», весь погружен в ее прозрачный воздух и густой свет, в ее звуки и запахи. Это вообще едва ли не самое радостное, что было в стихах молодой Анны Ахматовой,— только в конец третьей элегии проникла все-таки «какая-то лишняя тень», но произошло это гораздо позднее: последние восемь строк были дописаны в июне 1940 года

Прошло около тридцати лет, а вот Ахматова вновь вернулась к этому давно оставленному ею жанру и размеру, к этой форме цикла стихотворений, написанных белым

стихом. В 1942—1945 годах, сначала в Ташкенте, где она так долго и так тяжко болела и где была на волосок от смерти, а потом в Ленинграде, вернувшись в свою холодную и пустую комнату во флигеле Фонтанного дома, где давно уже

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит,—

она задумала и написала четыре больших стихотворения, которые первоначально назвала «Ленинградскими элегиями», а потом почему-то, может быть по совету редактора, переименовала в «Северные элегии». Очевидно, тогда же с ними была соединена еще одна, написанная еще в 1921 году. Шестая возникла гораздо позже — в 1955 году, в Москве. Седьмая, заключительная, осталась недописанной; она сохранилась только в черновых незаконченных рукописях, в той части архива, которая пока, к сожалению, остается недоступной для исследования[1].

В одном из планов неизданной книги «Нечет», «седьмой книги стихотворений, 1940—1962» (ГПБ, № 81) с эпиграфами из Тютчева:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется,—

и из Вступления в «Поэму без героя»:

Из года сорокового
    Как с башни, на все гляжу,—

есть составленный автором перечень цикла «Ленинградские элегии»:

«Первая. Предыстория. Т[ашкент].
Вторая. В том доме [было очень страшно жить...]. 1921.
Третья. Меня, как реку... 1945. Ф[онтанный] Д[ом].
Четвертая. Есть три эпохи [у воспоминаний...]. 1945.
Пятая. Так вот он, тот [осенний пейзаж...][2] 1942. Т.
Шестая.
Седьмая».

---

[1] Эта часть архива Ахматовой находится в ЦГАЛИ.

[2] Существует вариант начала этой элегии:

Так вот же он, осенний тот пейзаж...

Мне он кажется еще более «ахматовским».

Предпоследней в этом перечне, означенной словом «Шестая», может быть только элегия «И никакого розового детства...», написанная 4 июля 1955 года в Москве. Последняя, как уже сказано, осталась незавершенной. Однако в другом плане «Нечета», в разделе «Из цикла: В 30-х годах» под № 13 значится «Из Седьмой Ленинградской (3 июля 1958)», причем в окружении стихов, которые автор называет «заветными».

Как будто ясно, что нам следует принять именно эту последовательность вошедших в цикл «Ленинградских элегий» стихотворений, а не какую бы то ни было иную[1] — тем более что на последний сборник стихов Ахматовой, изданный при ее жизни, «Бег времени» (1965) ориентироваться в данном случае нельзя, так как цикл вошел в него не полностью.

В том же архиве Ахматовой есть интересные, а иногда и очень значительные разночтения и варианты «Ленинградских элегий»; некоторые из них будут приведены ниже[2]. А на одном из листов книги «Нечет», запечатлевшем в автографе будущий «шмуцтитул» к циклу «Ленинградские элегии», находим следующие строки:

Их будет семь — я так решила,
Пора испытывать судьбу,
И первая уж совершила
Свой путь к позорному столбу.

В том, что это четверостишие относится к «Ленинградским элегиям», сомневаться не приходится. Это ясно и по его смыслу, и по местонахождению. И говорит оно о многом. Даты нет. Можно предположить, что возникло это вступление к незаконченному циклу элегий 40—50-х годов вскоре после опубликования первой из них, т. е. «Предыстории», в «Ленинградском альманахе» 1945 года. В первых двух строчках четверостишия можно было бы, пожалуй, заподозрить и нечто суеверное (известный мотив испыта-

---

[1] См. в книге В. М. Жирмунского «Творчество Анны Ахматовой» (Л., 1973, с. 139—142), в «Избранном» Анны Ахматовой 1974 (составитель Н. Банников), в книгах: Анна Ахматова. Стихи и проза. Л., 1976; Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

[2] Теперь почти все они уже напечатаны в разделе «Другие редакции и варианты» в кн.: Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы (Большая серия «Библиотеки поэта»). Л., 1976.

ния судьбы кабалистическим числом), но думается все же, что это было бы достаточно наивно Эти строки следует воспринимать и более непосредственно, и более глубоко, к тому же не отдельно, а в контексте всего этого маленького стихотворения. Они достаточно ясно говорят о заранее ведомой автору поэтической структуре задуманной им многочастной вещи, о ее внутреннем единстве. В. М. Жирмунский в своей книге приводит строки из предисловия к седьмой элегии, сохранившегося в записной книжке Ахматовой: «Вскоре после окончания войны я написала два длинных стихотворения белыми стихами и окрестила их «Ленинградскими элегиями»[1]. Затем я прибавила к ним еще два стихотворения («Россия Достоевского», 1940—1942, и «В том доме», 1921), дав им новые заглавия «Предыстория» и «Первая Ленинградская»[2]. Остальные — их было задумано семь — жили во мне в разной степени готовности, особенно одно («Седьмая, или Последняя Ленинградская элегия») было додумано до конца, и, как всегда, что-то записано, что-то потеряно, что-то забыто, что-то вспомнено, когда вдруг оказалось, что я любила их за единодушие, за полную готовность присудить меня к чему угодно».

Сюита «Ленинградских элегий» оказалась незавершенной: недописана не только Седьмая, финальная и уже хотя бы только поэтому, разумеется, важнейшая для воплощения сложного и совсем не обычного замысла, но и Первая, так называемая «Предыстория» («Нет конца» — рукой Ахматовой, в скобках, в одном из перечней состава книги «Нечет» — ГПБ). Есть основание думать, что текст Второй («В том доме было очень страшно жить...») дошел до нас не во всей своей первоначальной полноте. Перечисляя в одном из последних своих писем стихотворения, которые в свое время «не знали бумаги», Ахматова упоминает и эти стихи, отмечая в скобках: «полузабыла». Тем не менее цикл, из которого шесть частей были впервые напечатаны наконец все вместе в книге «Избранное» (1974), занял совершенно особое по своему значению место в поэзии Анны Ахматовой и многое определил в отношении к ней

[1] Это были, судя по датам, проставленным Ахматовой, стихотворения «Меня, как реку...» и «Есть три эпохи у воспоминаний».

[2] Позднее Ахматова назвала Первой Ленинградской элегией «Предысторию», а Второй — «В том доме было очень страшно жить...».

читателя, как старого, давно знакомого с ней, так и нового, молодого, впервые с ней теперь соприкасающегося, о чем постоянно приходится слышать. Вот уж поистине:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется.

В данном случае «отзывается», т. е. невольно задевает, волнует, будит ответные отклики произведение почти сплошь сугубо автобиографическое, почти исповедь. Пастернак, бывало, говорил о подобном «автобиографизме» как о плодотворном источнике того искусства, которое безраздельно и бесстрашно связывает себя с действительностью, с самой жизнью.

Эти «Ленинградские элегии», может быть, самое открыто-биографическое произведение Ахматовой. Оно и задумано и построено совершенно откровенно pro domo mea, хотя биография автора и не разворачивается здесь ни хронологически последовательно, ни сколько-нибудь подробно и уж конечно никак не «сюжетно», а все какими-то наплывами, видéниями или же, наоборот, как будто сознательными усилиями, распахиваньем настежь то одной, то другой закрытой двери в этот самый domus, который в других стихотворениях недаром столь постоянно именуется «проклятым», «чужим», «навсегда опустошенным», а здесь, в одной из элегий, он даже зловеще олицетворен: дом

...следил за мною
Прищуренным, неблагосклонным оком...

Это дом без адреса, даже когда за ним и угадывается в контексте реальность флигеля Шереметевского дворца. Это дом беды.

Автобиография поэта предстает в этом цикле элегий отнюдь не в реальных эпизодах той или иной преходящей значительности, а совсем в другом плане, в ином преображении. Она доходит до нас как некая финальная лирическая ретроспекция, как ряд внутренне неизбежных подступов поэта к какому-то исчерпывающему, надо думать, последнему осмыслению своей судьбы. Вся суть замысла, как мне кажется, продиктована (Ахматова ведь все писала «под диктовку») не чем иным, как странностью этой

«загадочной», жестокой судьбы, судьбы, как бы заранее предопределенной («Так вот когда мы вздумали родиться...»), невероятно рано, вернее, заранее предугаданной («И знала я, что заплачу сторицей...»), отягченной чувством собственной невольной вины,— судьбы трагической и тем не менее победно преодоленной в решающем, конечном творческом итоге.

Об этом итоге Ахматова не раз говорила в своих стихах и впоследствии, иногда очень даже прямо:

...Холодное, чистое, легкое пламя
Победы моей над судьбой.

Или так:

Немудрено, что похоронным звоном
Звучит порой непокоренный стих...

Но прочитаем еще раз, заново, эти первоначально «Ленинградские», а теперь «Северные» ахматовские элегии в любом из последних изданий ее стихотворений, только предварительно переменив их порядок в композиции цикла соответственно воле автора. Там же, в конце «Anno Domini», мы найдем и «Эпические мотивы» 1913—1916 годов. Сопоставление двух циклов элегий невольно напрашивается, и не только потому, что они напечатаны теперь в одном и том же сборнике. Читая их один за другим, нельзя не почувствовать, что последние элегии, задуманные совершенно независимо от первых и отделенные от них столькими годами, теперь с ними сами собой связались, так что даже, может быть, служат им каким-то непредусмотренным ответом. Как всегда, сравнение далеких друг от друга и все же объективно сопоставимых поэтических явлений делает резко очевидными самые главные особенности каждого из них. Те, первые, юные элегии кажутся нам теперь рядом с последними не просто светлыми, а как бы насквозь просветленными невидимым источником радости. Они открыты всем ветрам, всем звонам жизни, они гранятся острыми прозрачными гранями одухотворенного поэзией бытия. А последние, «Ленинградские», рядом с ними становятся еще более глубокими, еще слышнее в них грозный и тяжкий подспудный гул времени, еще горше и непоправимей их сдержанный тра-

гизм. И недаром на смену реальному, живому в каждой жадно схваченной детали пейзажу — благословенного приморского юга или осенних парков и оснеженных набережных Петербурга, единственного, несравненного Города,— теперь в элегии Ахматовой входит пейзаж почти призрачный и неизбывно мрачный. Это зловещий, сгущенный в своей прозаичности пейзаж «Предыстории»; это пейзаж кошмарного повторного сна, вдруг перешедшего в явь Пятой элегии:

Так вот же он — осенний тот пейзаж,
Которого я так всю жизнь боялась:
И небо — как пылающая бездна,
И звуки города — как с того света
Услышанные, чуждые навеки.
Как будто всё, с чем я внутри себя
Всю жизнь боролась, получило жизнь
Отдельную и воплотилось в эти
Слепые стены, в этот черный сад...

«Ленинградские элегии» отвечают «Эпическим мотивам» из «пылающей бездны», из глубин — de profundis[1]. Между ними пролегла жизнь. Какая — мы знаем.

Элегии Ахматовой, впитавшие в себя традицию Пушкина, Баратынского, Тютчева (разумеется, по-разному впитавшие ее на разных этапах творчества),— лирический жанр с непрочными, размытыми границами, как и элегии ее великих предшественников. Сохраняя свою лирическую первооснову, элегия у Ахматовой так же легко переходит в эпическую повествовательность описаний, но еще чаще — в напряженный драматизм монолога, иногда непосредственного, прямого, а иногда как бы воспроизводимого из прошлого, как бы цитируемого поэтом (например:

И голос мой — и это, верно, было
Всего страшней — сказал из темноты:
«Пятнадцать лет назад какой ты песней
Встречала этот день...»).

---

[1] «De profundis» — католическая молитва, начинающаяся словами «Из глубин взываю к тебе, о Господи!..».

Словами «De profundis» Ахматова начинает одно из своих стихотворений 1944 г., посвященное судьбе ее поколения.

В такие элегии-монологи вплетаются иной раз и другие, «вторые» голоса,— тогда возникает нечто подобное диалогу (например:

И говорил ты, странно улыбаясь:
«Кого *они* по лестнице несут?»).

В сущности, элегия всегда на грани монолога — это давно уже сказано,— даже когда в ней описание или чистое размышление преобладает над непосредственной действенностью лирических импульсов. Но у Ахматовой это проявляется особенно сильно и своеобразно, становясь одним из неповторимых свойств ее элегического стиля. (Подобное вообще характерно, кстати сказать, для всеми, кажется, раз навсегда признанной «традиционности» ее поэтики.)

Она не случайно дала одной из своих «Ленинградских элегий» подзаголовок: «Вроде монолога» (черновая рукопись элегии «Так вот же он, осенний тот пейзаж...»): в какой-то мере все они стали в ее устах монологами, даже самая медитативная, начинающаяся с философической сентенции: «Есть три эпохи у воспоминаний», даже самая повествовательная — «Предыстория», с эпически развернутым образом «России Достоевского». Бросаются в глаза стремительные, застающие читателя врасплох зачины всех остальных — буквально с полуфразы, без порога, без какого-либо предуготовления:

...Меня, как реку...

...В том доме было очень страшно жить...

...Так вот же он, осенний тот пейзаж...

...И никакого розового детства...

(Тут впору было бы и восклицательный знак поставить, а не только многоточие.)

Уже от одних таких зачинов элегия-монолог Ахматовой уходит куда-то очень далеко от истоков классической традиции. Это монолог, предопределенный внутренней темой цикла, о которой уже говорилось выше. Последние элегии Ахматовой потому-то и были названы ею «Ленин-

градскими», что все они прикованы к ее Городу узами ее судьбы, так никогда и не разгаданной до конца ею самой. Создается впечатление, что Ахматовой необходим этот цикл («...Я так решила, // Пора испытывать судьбу»), чтобы найти, нащупать наконец, вырыть из-под обрушившихся на нее обвалов («Из-под каких развалин говорю?») некую тайную «разгадку», первопричину или скрытое связующее звено в цепи событий и испытаний, выпавших на ее долю. В этом и заключается, по-моему, действенный внутренний смысл нестройного и незавершенного цикла, в этом сила сцепления включенных в него разнородных стихотворений. Потому-то эти элегии и переходят так часто во взрывы монологов, над драматизмом которых не может возобладать ни отвлеченное размышление при всей его глубине, ни повествовательное описание при всей своей безошибочной зоркости.

В сущности, так или иначе это свойственно всем входящим в цикл элегиям. Может быть, это даже главное, общее их свойство.

В П е р в о й подзаголовок «Предыстория» по крайней мере в равной степени относится и к тому «не календарному, настоящему Двадцатому веку», о котором Ахматова тогда же, в те же годы сказала свое слово в «Поэме без героя», и к ее автобиографии. Это ведь и ее «предыстория», в отсветах ее настоящего и в провидении будущего. «Мастерство исторической живописи»[1] вряд ли правомерно выдвинуто здесь К. И Чуковским на первый план. Гораздо существенней здесь, как мне кажется, постоянно двоящийся, обманчивый образ Города, переходящий из исторического отдаления «России Достоевского» в аспект едва ли не современный, чтобы тут же погрузиться обратно в историю, а потом опять незаметно из нее выплыть чуть ли не в сегодняшний день:

Но, впрочем, город мало изменился.
Не я одна, но и другие тоже
Заметили, что он подчас умеет
Казаться литографией старинной,
Не первоклассной, но вполне пристойной,
Семидесятых, кажется, годов.
  Особенно зимой, перед рассветом,
  Иль в сумерки — тогда за воротами

---

[1] Ч у к о в с к и й К. И. Собр. соч., т. 5, М., 1967, с. 739.

Темнеет жесткий и прямой Литейный,
Еще не опозоренный модерном,
И визави меня живут — Некрасов
И Салтыков... Обоим по доске
Мемориальной. О, как было б страшно
Им видеть эти доски! Прохожу.

«Прохожу». «Лучше не заглядывать, уйдем...» «А в Оптиной мне больше не бывать...» Ходит, проходит, на мгновение останавливается и всматривается одновременно и в Петербург своего детства («Торгуют кабаки, летят пролетки, // Пятиэтажные растут громады...»), и в Ленинград 1940 года, невольно связывая их воедино. Но все это — на ходу, мимоходом, сквозь наплывы каких-то еще других, еще более глубоких и менее связных раздумий. Совсем, казалось бы, не к месту звучит здесь и тоска одиночества, и что-то навсегда потерянное, связанное и для нее с этой «Оптиной пустынью», и облик матери вместе с воскреснувшим вдруг острым воспоминанием о ее доброте,

...которую в наследство
Я от нее как будто получила,—
Ненужный дар моей жестокой жизни...

Прямо отсюда, без какого-либо перехода, вырастает кульминация элегии-монолога. Это образ самого Достоевского, поразительный в своей одновременной историко-философской обобщенности и «предметной» конкретности:

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест[1].
Вот он сейчас перемешает всё
И сам над первозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет,
Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем.

Все это вместе и в отдельности так изрезало «исто-

---

[1] В черновых рукописях многократно повторяется нечто гораздо более жесткое, совсем неожиданный и, может быть, слишком смелый «реализм»: «Страну знобит, а старый эпилептик // Все понял и на всем поставил крест» (ГПБ).

рическую живопись», что от нее остались только яркие колористические пятна, действительно мастерски (в этом К. И. Чуковский совершенно прав) завлекающие читателя в глубину «второго плана» этой элегии. До конца явственным он становится только в последних четырех строках:

Так вот когда мы вздумали родиться
И, безошибочно отмерив время,
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ
Невиданных, простились с небытьем.

Вторая («В том доме было очень страшно жить...») пришла в цикл «Ленинградских элегий» издалека, из 1921 года, из Царского Села, из дома Гумилева. Теперь, на исходе 40-х или в начале 50-х годов, ее естественно было тоже включить в «цикл судьбы», она имела на это все права.

В ГПБ (№ 143) сохранилась рукопись неполного ее текста, который значительно отличается от напечатанного в книге «Избранное» 1974 года. По-видимому, это первоначальный результат восстановления в памяти «полузабытого» стихотворения.

Эпиграф — из Гумилева:

Ты победительница жизни,
И я товарищ вольный твой.

В том доме было очень страшно жить,
И ни камина свет патриархальный,
Ни колыбелька нашего ребенка,
Ни то, что оба молоды мы были
. . . . и удача
От нашего порога ни на шаг
За все семь лет не смела отойти,
Не уменьшало это чувство страха.
И я над ним смеяться научилась
И оставляла на тарелке крошки
И капельку вина в своем стакане
Для тех, кто ночью тяжело ступал,
Кто тайно трогал клавиши рояля,
Кто отражался в наших зеркалах.

И ты молил меня: Не вызывай
Того, кого сама прогнать не можешь[1]

Теперь ты там, где знают всё,— скажи,
Что в этом доме жило кроме нас?
1921. Царское Село

В этом варианте восемнадцать строк — считая и пятую, полусостоявшуюся. Среди набросков пьесы «Пролог, или Сон во сне», которая тоже восстанавливалась поэтом по памяти в начале 60-х годов, есть маленький монолог героини, «Первой»:

Мир не видел такой нищеты,
Существа он не знает бесправней,
Даже ветер со мною на ты
Там, за той оборвавшейся ставней.
    Но за те восемнадцать строчек
    Подари мне «вдовий платочек»,
    Расскажи им[2] мою судьбу
    И к какому бреду[3] столбу.

Кажется, допустимо со всей осторожностью предположить здесь возможную взаимосвязь. Тем более что среди тех же набросков «Пролога» в архиве находятся еще два, совсем близких к «Ленинградским элегиям» и по стилю, и по строению стиха, а по содержанию своему, по всей вероятности,

---

[1] Может быть, здесь есть какая-то отдаленная реминисценция начальных строк стихотворения Гумилева:

Из логова змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью...

[2] Варианты: там
всем

[3] Вариант: иду.

тоже связанных с Гумилевым, но уже не непосредственно а словно через пропасть минувших десятилетий. Это собственно, даже не наброски, а развернутые фрагменты незаконченного произведения; у первого есть название — «Из исповеди»:

И эта нежность не была такой,
Как та, которую поэт какой-то
В начале века назвал настоящей
И тихой почему-то[1]. Нет, ничуть —
Она, как первый водопад, звенела,
Хрустела коркой голубого льда
И лебединым голосом молила
И на глазах безумела у нас[2].

Так вот когда с тобой беда случилась.
Беда случилась — ты ее познал.
Теперь ты знаешь, что ни с чем на свете
Ее нельзя сравнить и утолить,
Ту жажду, что приходит раз в столетье,
А может быть, и реже, Бедный друг:
Ни ветрами свободных океанов,
Ни запахом тропических лесов,
Ни золотом, ни водкою кабацкой,
Ни шкиперским крепчайшим коньяком,
Ни музыкой, когда она небесной
Становится и нас уносит ввысь,
Ни даже тою памятью блаженной
О первой и несознанной любви,
Ни тем, что люди называют славой,
За что иной согласен умереть.

* * *

И только мы с тобою знаем тайну,
Как утолить ее, но мы не скажем

---

[1] Ср. строки из стихотворения Анны Ахматовой 1913 г.:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

[2] ГПБ, № 227, л. 28. Черновой автограф.

Под злою пыткой и друг другу даже.
Особенно друг другу...— Замолчи![1]

Третья и Четвертая элегии — это вершины цикла. Они обе поэтически совершенны. Структурная разница между ними в том, что Третья («Меня, как реку...») в цикле «Ленинградских элегий» занимает по глубочайшему своему смыслу едва ли не центральное место, в то время как Четвертая («Есть три эпохи у воспоминаний...»), хоть, может быть, и самая философическая из всех, к внутреннему стержню этого цикла по существу примыкает менее плотно.

Третью, в силу ее значительности в контексте цикла, нельзя не привести здесь полностью:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.
О, как я много зрелищ пропустила,
И занавес вздымался без меня
И так же падал. Сколько я друзей
Своих ни разу в жизни не встречала,
И сколько очертаний городов
Из глаз моих могли бы вызвать слезы,
А я один на свете город знаю
И ощупью его во сне найду.
И сколько я стихов не написала,
И тайный хор их бродит вкруг меня
И, может быть, еще когда-нибудь
Меня задушит...
Мне ведомы начала и концы,
И жизнь после конца, и что-то,
О чем теперь не надо вспоминать[2].
И женщина какая-то мое
Единственное место заняла,
Мое законнейшее имя носит,
Оставивши мне кличку, из которой

---

[1] ГПБ № 227, л. 31. Черновой автограф.
[2] Есть варианты: О чем теперь не время вспоминать.
О чем теперь я лучше промолчу.

Я сделала, пожалуй, все, что можно.
Я не в свою, увы, могилу лягу.
. . . .
[Но иногда весенний шалый ветер,
Иль сочетанье слов в случайной книге,
Или улыбка чья-то вдруг потянет
Меня в несостоявшуюся жизнь.
В таком году произошло бы то-то,
А в этом — это: ездить, видеть, думать,
И вспоминать, и в новую любовь
Входить, как в зеркало, с тупым сознаньем
Измены и еще вчера не бывшей
Морщинкой...]
Но если бы оттуда посмотрела[1]
Я на свою теперешнюю жизнь
Узнала бы я зависть наконец...

Последняя строчка сначала была другая:

Я б умерла от зависти...

(С таким концом она при мне читала это стихотворение В. И. Качалову весной 1946 г.) То, что Ахматова вскоре от нее отказалась, более чем понятно: слишком уж нешуточно все то, что вложено в эту элегию, чтобы можно было сохранить в ней такую эффектную концовку. Ее заранее исключают уже одни эти строки:

И сколько я стихов не написала,
И тайный хор их бродит вкруг меня
И, может быть, еще когда-нибудь
Меня задушит...

А за ними следуют строки, на первый взгляд кажущиеся загадочными:

Мне ведомы начала и концы,
И жизнь после конца, и что-то,
О чем теперь не надо вспоминать.

---

[1] Отказавшись в окончательной редакции от предшествующих 10 строк, Ахматова, естественно, изменила эту:

Но если бы откуда-то взглянула

Но ведь это не загадка, это — формула судьбы поэта двух разделенных революцией эпох, формула, насыщенная глубоким социальным и этическим смыслом. Может быть, это поздний, в полную меру выстраданный ответ Блоку на его требование к себе и вообще к поэту современности:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминучий,
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай...

Ахматова могла отвечать на это в наше время по праву трудной судьбы и непреклонного мужества поэта.

В этом стихотворении она так горько, так безыскусственно говорит о том, кем могла стать, но не стала, как могла прожить жизнь, но не прожила, говорит о «не своем» имени и даже о будущей «не своей» могиле. Так входит в элегию тема двойника, заместительницы, «тени», тема «раздвоения» и муки, с ним связанной. Это одна из постоянных тем поэзии Ахматовой, она ее преследует на протяжении многих лет:

Ты — один из моих двойников...

(«Поэма без героя»)

Прав, что не взял меня с собой
И не назвал своей подругой,
Я стала песней и судьбой,
Ночной бессонницей и вьюгой.

(Из «Черных песен»)

Не погибла я, но раздвоилась,
А двоим нам места в мире нет...

*(Из пьесы «Пролог,
или Сон во сне»)*

Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет...—

это из стихотворения еще гораздо более раннего, 1921 года[1].

Но здесь, в элегии о судьбе, сказано об этом нечто, кажется, самое главное:

...Оставивши мне кличку, из которой
Я сделала, пожалуй, все, что можно.

Вот ведь как просто и безоговорочно, даже с какой-то тенью улыбки («пожалуй») и как будто мимоходом.

Четвертая элегия — «Есть три эпохи у воспоминаний...». Под ней в архивном перечне стоит дата «1945. Ф[онтанный] Д[ом]» (Ахматова говорила, что задумала ее еще в Ташкенте), а в «Беге времени»: «1943—1953». Даты эти свидетельствуют о том, что к этой своей элегии она возвращалась на протяжении целого десятилетия, что она ею дорожила особенно. А между тем есть что-то неожиданное, несвойственное, даже чуждое Ахматовой в этой ее расправе с Памятью, в этом разоблачении Воспоминания, в жуткой трезвости ее отношения к духовным категориям, могуществом которых так поразительно полнится всегда ее творчество. Какой-то здесь кроется странный парадокс. Вот уж для кого «милые тени» ушедших никогда не становились такими,

Которых мы уже не призываем
Возврат которых был бы страшен нам

«Память хищная», «злая память», ничего не растрачивающая ни из «прошлогодних сокровищ» своих, ни из «сокровищ» далекого прошлого, память мучительная и благословенная, «блаженная память» о встречах и «невстречах», продолжавшая до конца дней свои неизбывные

[1] 1944 г., которым датировано это стихотворение («Все души милых на высоких звездах...») в «Беге времени», по-видимому, означает лишь решение автора впервые его опубликовать (оно появилось в журнале «Ленинград», 1946, № 1—2). В перечне стихотворений, входящих в сборник «Нечет», проставлена рукой автора другая дата: «1921, Ц[арское] С[ело], осень» (ГПБ, № 72). Подобные передатировки, встречающиеся у Ахматовой нередко, должны когда-нибудь стать предметом особого исследования.

«переговоры», «переклички» с «дальними голосами», «встречи в эфире»— вне времени, над пространством, за любыми пределами,— это же родная стихия Ахматовой. В ее поэзии это знают все,— но вот еще и прозаическая иллюстрация к этому, «Листок из дневника», вероятно, 1957—1958 годов:

«И кто бы поверил, что я задумана так надолго, и почему я этого не знала. Память обострилась невероятно. Прошлое обступает меня и требует чего-то. Чего? Милые тени отдаленного прошлого почти говорят со мной. Может быть, это для них последний случай, когда блаженство, которое люди зовут забвеньем, может миновать их. Откуда-то выплывают слова, сказанные полвека тому назад и о которых я все пятьдесят лет ни разу не вспомнила. Странно было бы объяснить все это только моим летним одиночеством и близостью к природе, которая давно напоминает мне только о смерти»[1].

Нет, кажется, Ахматова писала свою Четвертую не о себе. Это «мы»— риторическое «мы»; это о том, как вообще бывает,— потому-то это так и ранит читающего. Ранит потому, что бесстрашно и беспощадно здесь называются своими именами такие вещи, осознавать которые мы избегаем, в которых не хотим, боимся себе признаться. Причем сделано это не отдаленным от нас возвышенным слогом, издавна подобавшим философской элегии, а с помощью сегодняшней нейтрально-прозаической лексики и будничного синтаксиса: «холодно зимой, а летом жарко»; «где есть паук и пыль на всем лежит»; «исподтишка»; «возвратившись, моют руки мылом»; «так же чуждо, как нашему соседу по квартире» и т. п. Какая-то необычайная сила воздействия, оказывается, заключена в этом спокойном ритме, в этой совершенно непритязательной, почти сплошь разговорной интонации, которая исподволь разворачивает отнюдь не будничную тему, в этой обманчиво мягкой иронии, которой незаметно подчеркнут укор:

И как печать на сердце, поцелуй,
Единственный, прощальный, незабвенный.
Но это продолжается недолго...

---

[1] Мандрыкина Л. А. «Ненаписанная книга. Листки из дневника» А. А. Ахматовой.— В кн.: Книги. Архивы. Автографы. М., 1973, с. 62.

А кончается стихотворение еще одним многоточием, еще более многозначительным:

Что тех, кто умер, мы бы не узнали,
А те, с кем нам разлуку бог послал,
Прекрасно обошлись без нас — и даже
Все к лучшему...[1]

От такой прозы и от такой иронии бесстрашие и горечь высказанного в этой элегии становятся еще бесстрашнее и горше, она еще больнее берет за живое.

Пятая («Так вот же он, осенний тот пейзаж...») возвращает нас к автобиографическому источнику цикла, и с какой же стремительностью! Поистине — «Вроде монолога», как сказано автором в оглавлении «Нечета». Драматургически построено все его развитие — от ворвавшегося сразу, в первых же строках навалившегося, как в страшном сне, пейзажа с «небом, как пылающая бездна», с «этими слепыми стенами» и «этим черным садом», через напряженную кульминацию («Все равно. Не надо...») — к горчайшей коде — заключению:

«...Так вот твоя серебряная свадьба,
Зови ж гостей, красуйся, торжествуй!»

Эта элегия, кажется, не знает особенно значительных вариантов. Кроме чисто интонационного, в первой строке («Так вот он...» — «Так вот же он...»), существен еще только один, касающийся строк:

Мой бывший дом еще следил за мною
Прищуренным, неблагосклонным оком,
Тем навсегда мне памятным окном.

После слов «мой бывший дом» проставлена звездочка, указывающая на сноску: «Или: «Фонтанный Дом» (ГПБ, № 72, «Нечет»). «Мой бывший дом», несомненно, сильнее поэтически. Но вариант уточняет происхождение элегии. Это адрес душевной катастрофы, одной из самых тяжких для Ахматовой, которую она пережила в 1938 году,

---

[1] Здесь, как и в предыдущем случае, курсив мой.— *В. В.*

расставаясь, после многих лет совместной жизни, с Н. Н. Пуниным (к нему же были ранее обращены стихотворения «От тебя я сердце скрыла...», «Разрыв» («Не недели, не месяцы — годы...») и «Последний тост», а позднее, после его смерти,— «И сердце то уже не отзовется...»). Но читатель может этого и не знать. Стихи от этого для него ничего не потеряют. Он все равно почувствует в «монологе» Пятой элегии и всю остроту его жизненной конкретности, и те глубины одиночества, которые скрыты под этим айсбергом, и, вероятно, еще что-то, неисповедимо возникающее уже в нем самом — как бы в ответ или в отклик прочитанному. Это — свойство ахматовской лирики.

Наконец, Шестая. По началу это уже и не монолог, а скорее реплика, выхваченная из разговора, начавшегося гораздо раньше, чем стихотворение:

И никакого розового детства...
Веснушечек, и мишек, и кудряшек,
И добрых теть, и страшных дядь, и даже
Приятелей средь камешков речных.

Интонация для Ахматовой непривычная, взрывчатая, почти гневная, во всяком случае саркастическая по адресу тех, кто может умиленно вспоминать о «розовом детстве», о каких-то там «веснушечках», и «мишках», и «кудряшках», кто может умиляться при воспоминании о «камешках-приятелях», когда у нее весь ужас, вся непостижимость судьбы сосредоточены в том, что

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом...

Среди набросков пьесы «Пролог, или Сон во сне» сохранился вариант этой элегии, который здесь, естественно, приобрел уже вполне законную, определенную поэтикой драмы, форму монолога. Он принадлежит главному действующему лицу, героине, именуемой на этот раз буквой X:

X (засыпая, диктует,— Орел пишет)

...И никакого розового детства,
Ни добрых теть, ни страшных дядь, ни даже
Товарищей из камушков речных.
Себя чуть помню — я себе казалась
Событием невероятной силы,
Иль чьим-то сном, иль чьим-то отраженьем,
Или ночным глухим пещерным эхом.
. . . .
Уже в пять лет я двойников своих
Искать ходила, и казалось мне,
Что видела их сотнями повсюду.
То мне казалось, что меня к чужим
Подбросили — я никого не знаю
И злодеяние в себе несу
И [что] это вот-вот откроют люди.
А в зеркале я за спиной своей
Так часто что-то лишнее видала...

Тема «двойника» здесь фантасмагорически гипертрофирована, хоть она и отнесена в далекое прошлое и остранена повторением словечка «казалось». В такую же остраненную гиперболу вырастает здесь и другая постоянная тема Ахматовой: ощущение своей какой-то давней нравственной виновности (в основном тексте это: «Уже я знала список преступлений, // Которые должна я совершить»; здесь, в драматургическом варианте, еще сильнее: «И злодеяние в себе несу»). Мотив этот, разумеется, остается для читателя неясным, как, очевидно, неясен, таинствен он и для автора. Однако можно предположить его истоки в том неизбывном этическом «недовольстве собой», которое еще Н. В. Недоброво когда-то проникновенно угадал в первых же книгах Ахматовой[1]. В поэме «Путем всея земли» и особенно в «Поэме без героя» тема нравственной виновности, хотя бы и бессознательной, от себя не зависящей, невольной и тем более роковой, звучит еще настойчивей, еще явственней грозит расплатой, страшным отмщением судьбы. Но и здесь, в элегии, она себе, как видим, место нашла[2].

---

[1] Недоброво Н. В. Анна Ахматова.— «Русская мысль», 1915, № 7.

[2] Тема какой-то давней, неизбывной вины, как будто предопределившей неизбежность «не своей», «чужой» жизни, иногда дает себя

«Расплата» в Шестой элегии тоже есть, но другая, т. е. другого происхождения. Эта — за «счастье» ранней, как будто еще не заслуженной, преждевременной славы поэта:

И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я...

Тут явственна перекличка с последними строками «Эпических мотивов» 1916—1940 годов:

И если трудный путь мне предстоит,
Вот легкий груз, который мне под силу
С собою взять, чтоб в старости, в болезни,
Быть может, в нищете — припоминать
Закат неистовый, и полноту
Душевных сил, и прелесть милой жизни.

О Седьмой «Ленинградской элегии» пока известно немногое. Из писем ко мне покойного В. М. Жирмунского знаю, что он читал ее в трех черновых недоработанных редакциях, что, в отличие от остальных шести, она рифмована, что начинается она строфой:

А я молчу, я тридцать лет молчу.
Молчание арктическими льдами
Стоит вокруг, бессчетными ночами
Оно идет гасить мою свечу.

Но вот что еще имеет для нас значение чрезвычайно важное. В «Поэме без героя», во второй ее части («Решка») есть такая строфа (IX):

И со мною моя «Седьмая»,
Полумертвая и немая,

знать и в неоконченных стихотворениях последних лет. Среди этих набросков есть, например, такие строки:

...И ей эта жизнь показалась
И незаслуженно долгой,
И очень заслуженно — горькой,
И будто чужою. Увы!..

Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухою землей набит[1].

В нескольких рукописях поэмы к первой строчке этой строфы автором дана сноска: «Седьмая» — Ленинградская элегия автора — еще не написанная».

В одной из рукописей после этой строфы, обозначенной цифрой VIII-а (т. е., иначе говоря, IX), следует строфа VIII-в (т. е. X), как бы продолжающая тему предыдущей:

Видят все, по какому краю
Лунатически я ступаю,
Как по шелковому ковру.
И проходят десятилетья,
Войны, смерти, рожденья. Петь я,
Вы же видите, не могу.

Но последняя строка зачеркнута чернилами, а вместо нее вписана другая:

Буду петь, пока не умру.

Две предшествующие строки были первоначально заполнены точками, которые ясно видны под словами, вписанными позднее, судя по иному наклону пера, по разнице в почерке:

И проходят десятилетья —
Войны, смерти, рожденья. Петь я...

Строфа осталась, таким образом, незавершенной, недоработанной в середине, с несогласованными последними двумя строками:

...Петь я
Буду петь, пока не умру.

Поэтому, вероятно, в данной рукописи (ГПБ) строфа эта и оказалась зачеркнутой карандашом. Тем не менее

---

[1] Анна Ахматова. Избранное. М., 1974, с. 433.

значительность ее, как говорят в таких случаях, трудно переоценить. В частности, не подлежит сомнению ее внутренняя связь с циклом «Ленинградских элегий». И связь эта отнюдь не ограничивается бросающимся в глаза совпадением строк «Решки» («Видят все, по какому краю // Лунатически я ступаю...») и Шестой элегии («И вот я, лунатически ступая, // Вступила в жизнь и испугала жизнь...»), как, наверное, не исчерпывается образом «трагической маски» сущность неоконченной Седьмой.

А вот строчку «Буду петь, пока не умру» Ахматова, кажется, могла бы с полным правом предпослать своим «Ленинградским элегиям» в качестве эпиграфа.

3

«Царскосельская Муза»

С Царским Селом жизнь и творчество Анны Ахматовой связаны нерасторжимо и, кажется, навеки. Об этом пишут все ее биографы, освещая начало ее пути. «Царскосельской Музой» назвала ее Марина Цветаева в одном из обращенных к ней стихотворений 1916 года:

...Ах, я счастлива! Никогда заря
Не сгорала — чище.
Ах, я счастлива, что, тебя даря,
Удаляюсь — нищей,

Что тебя, чей голос — о глубь, о мгла! —
Мне дыханье сузил,
Я впервые именем назвала
Царскосельской Музы.

И в 1921 году, в начале новой эпохи, наверно, еще не казались анахронизмом по отношению к ее лирике строки Велимира Хлебникова о том, еще недавнем времени,

Когда над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой.

Но сама она в том же 1921 году говорила в своих стихах о царскосельском парке уже как о прошлом, в котором теперь осталась жить только ее тень.

Когда же, почти двадцать лет спустя, она однажды убедилась в том, что и такой близкий ей поэт, такой близкий друг, как М. Л. Лозинский, которому она из-за

его болезни «не успела прочесть стихи 30-х годов (то есть «Реквием»)», все еще воспринимает ее поэзию неотрывно от Царского Села, это ее глубоко огорчило и запомнилось надолго. Для нее Царское Село уже давно стало только воспоминанием о когда-то родном ей мирке, из которого она потом захотела и смогла выйти в мир. Давным-давно его покинув, как ей казалось, навсегда, она туда еще не раз возвращалась, и в жизни — из Петербурга-Петрограда-Ленинграда, из несравненного своего Города «славы и беды», и в стихах разных лет, и в поздних набросках автобиографической прозы. Но каждый раз это ее возвращение в Царское Село, или, вернее, к образу Царского Села, знаменовало нечто важное и новое в ее творчестве, почти всегда далекое от меланхолической ностальгии, а под конец и прямо ей противоположное.

Пройдя, постепенно изменяясь и приобретая новые смыслы и отсветы, через все ее творчество, образ Царского Села с некоторых пор все настойчивей требовал от нее какого-то нового осмысления. Как будто ей надо было с этим ближайшим, любимейшим, почти священным для нее символом свести какие-то неизбежные старые счеты, чтобы не остаться «замурованной» в прошлом, чтобы и этот плен «сбросил с крыльев свободный стих».

«Сбросить с крыльев» надо было некое расхожее представление об Анне Ахматовой как об интимно-лирической «поэтессе» (она всю жизнь ненавидела это слово), представление, которое как бы накладывалось на ее широко известные портреты в молодости. Недаром свой «ретроспективный» автопортрет в стихотворении 1958 года, где за «сквозным дымком» можно увидеть и «тот профиль горбатый», «и парижской челки атлас», она окончила строками совсем иного значения:

> И зеленый, продолговатый,
> *Очень зорко видящий глаз* [1].

Потому и образ «царскосельской Музы», запечатленный как бы раз и навсегда даже в памяти самых близких ее современников и до сих пор еще бытующий среди зарубежных мемуаристов, вероятно, не мог не казаться ей одним из тех «двойников» или «оборотней», которые,

---

[1] Курсив мой.— *В. В.*

по ее выражению, «склубились» вокруг ее истинной творческой судьбы.

А между тем она ведь действительно так никогда и не рассталась с Царским Селом, где когда-то прошли ее детство, отрочество и юность, не рассталась вплоть до последних этапных своих созданий — цикла «Северных элегий», послевоенных стихотворений «Городу Пушкина», «Поэмы без героя». Только «царскосельская Муза» предстала в них уже совсем другой.

Странной была эта «царскосельская Муза» даже и с самого первого своего явления, не говоря уже о дальнейших ее преображениях... Все происходило с ней как будто и впрямь по собственному ахматовскому слову — не так, как «быть должно», «не так, как у людей». И стоит вдуматься, вглядеться в это пристальней.

Ахматова прожила в Царском Селе до шестнадцати лет (ее привезли туда родители годовалым ребенком), потом, после пятилетнего перерыва, еще шесть лет (1910—1916) в доме своего мужа Н. С. Гумилева; неоднократно и довольно подолгу жила она там и в 20-х годах; в 30-х, правда, бывала там уже только редкими наездами, а в 1944-м увидела его варварски разрушенным, разграбленным и страшным («О, горе мне! Они тебя сожгли... // О встреча, что разлуки тяжелее!..»). Каждый из царскосельских периодов ее жизни так или иначе отразился в ее стихах, независимо от того, был ли он длительным или кратким.

Но вот что кажется удивительным, когда перелистываешь собрание ее стихов: среди пятидесяти стихотворений 1910—1916 годов, под которыми вслед за датой в ее книгах («Вечер», «Четки», «Белая стая») указывается место написания — Царское Село, только восемь или девять связаны с Царским Селом непосредственно, по содержанию или хотя бы по своей лирической атмосфере. Остальные как будто могли бы возникнуть и не там. Образ «Музы Плача», в котором тогда же, в том же цикле посвящений, запечатлела ее Марина Цветаева, кажется теперь гораздо более поэтически точным, чем «царскосельская Муза».

Музе Царского Села, естественно, надлежало бы по крайней мере его воспеть,— Ахматова же с ним прощается уже при первом возвращении, в первой же своей книге «Вечер»:

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,
И снова дух смятен и потревожен
Истомной скукой Царского Села.
Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,
Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец.

1910[1]

Но на этом неожиданности отнюдь не кончаются, даже и в тот давний, ранний период. «Вечер» открывается маленьким циклом под названием «В Царском Селе». Вот его первые строфы:

По аллее проводят лошадок,
Длинны волны расчесанных грив.
О пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду.
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду.

«Лошадки», «загадки», «предсмертный бред», «розовый друг какаду» — как все это еще незрело, манерно, декадентски подражательно, как еще близко к тем наивным, в сущности, случайным даже для юной Ахматовой стилизациям каких-то «маскарадов в парке», которые она никогда потом не включала в переиздания своих сборников. А рядом — тем же годом и местом обозначенное, поистине совершенное стихотворение, кажется сразу ставшее чуть ли не классическим:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

---

[1] В архиве ГПБ (№ 72, «Нечет») под этим стихотворением стоят две даты: 1910 и 1945; вторая, очевидно, относится только к названию, возникшему, естественно, ретроспективно.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Подобное несоизмеримое соседство возникало в поэзии редко.

Характерно для «начинающей» Ахматовой и то, что все, казалось бы, самое примечательное и колоритное в облике Царского Села — его дворцы и парки, исторические памятники и все «китайские» и прочие затеи старинного зодчества,— всё это разве только промелькнет иногда в ее лирике, а если и восстанет в памяти, то лишь гораздо позже, через много-много лет: «О, кто бы мне тогда сказал, // Что я наследую всё это...» Наследует, но как?

...Фелицу, лебедя, мосты
И все китайские затеи,
Дворца сквозные галереи
И липы дивной красоты.
И даже собственную тень,
Всю искаженную от страха,
И покаянную рубаху,
И замогильную сирень.

В поздней автобиографии она вспоминала «зеленое, сырое великолепие парков», но тут же добавляла к нему и кое-что вполне будничное —«выгон, куда меня водила няня, ипподром, где скакали маленькие пестрые лошадки» (вот откуда те «лошадки» — «длинны волны расчесанных грив» из вышеприведенных стихов), «старый вокзал и нечто другое, что вошло впоследствии в «Царскосельскую оду» (об этой необычной «оде» речь впереди).

«Прозы пристальной крупицы», которые так проникновенно увидел когда-то «крепнущими» в поэзии Ахматовой Борис Пастернак, то и дело появлялись уже в ее ранних царскосельских стихах, вытесняя из них все возможные шаблоны лирического восхищения:

И отсюда вижу городок,
Будки и казармы у дворца,
Надо льдом китайский желтый мост.

Всего-навсего. Или вот такая царскосельская строчка, еще более далекая от «дворцово-паркового» пейзажа и еще более выпирающая из контекста любовной лирики («Как соломинкой, пьешь мою душу...»):

...И везут кирпичи за оградой...

Впрочем, в этом смысле довольно и одного «Первого возвращения», где роскошное барокко Растрелли сведено к почти банальной формуле: «как навсегда исчерпанная тема» и где прямо говорится об «истомной скуке Царского Села».

Под конец жизни, возвращаясь все чаще к своему прошлому и в связи с этим редактируя воспоминания В. С. Срезневской, в которые Анна Андреевна считала необходимым вставлять многое от себя, но всегда в третьем лице («она», «А.», «Аня»), она между прочим писала: «В июне 1910 года приехала в Ц. С. (Бульварная, дом Георгиевского). Этим летом мы снова стали очень часто видеться. Нам почему-то надоели царскосельские Версали и Трианоны. Мы просто ходили в поле, которое начиналось почти сразу за нашим домом (полувыгон, полуболото) — в огневеющий огромный закат (летом солнце садится на севере). В это время Н. С. [Гумилев] писал поэму «Открытие Америки», и Аня читала мне наизусть целые строфы этой вещи. Например, о себе:

Девушка, игравшая судьбой...[1]

Осенью, после отъезда Н. С. в Африку (на полгода), Аня стала писать очень много. Читала на «башне» у Вяч. Иванова и в «Академии стиха». Весной 1911 года стала печататься» (ГПБ, № 50).

Весь этот фрагмент существенно важен для верного представления о молодой Анне Ахматовой, но особенно следует подчеркнуть сказанное здесь о царскосельских «Версалях и Трианонах». По-видимому, ее вовсе не увле-

---

[1] Четвертая песнь поэмы «Открытие Америки» (журнал «Аполлон», 1910 г., № 12):

Девушка, игравшая судьбой,
Сделается нежною женой,
Милым сотоварищем в работе...

кали ни поэтический «дух ожившего прошлого» в этих залах и парках, ни их непререкаемая красота. И если царскосельский «дворцовый» пейзаж все же иногда проникал в те или иные строки, то представал он либо в буднично-сниженном, либо, наоборот, в каком-то остраненном, сновидческом, пугающе призрачном виде, как, например, в известном стихотворении 1915 года, которое так и называется — «Сон»:

Я знала, я снюсь тебе,
Оттого не могла заснуть.
Мутный фонарь голубел
И мне указывал путь.

Ты видел царицын сад,
Затейливый белый дворец
И черный узор оград
У каменных гулких крылец.

Ты шел, не зная пути,
И думал: «Скорей, скорей,
О, только б ее найти,
Не проснуться до встречи с ней».

А сторож у красных ворот
Окликнул тебя: «Куда!»
Хрустел и ломался лед,
Под ногой чернела вода.

«Это озеро,— думал ты,—
На озере есть островок...»
И вдруг из темноты
Поглядел голубой огонек.

В жестком свете скудного дня
Проснувшись, ты застонал
И в первый раз меня
По имени громко назвал.

Не только во сне, но и наяву царскосельский дворец видится ей не рядом, а всегда в отдалении и почти всегда — во мраке, сквозь какую-то плотную завесу ночной тишины:

Во дворце горят окошки,
Тишиной удалены.
Ни тропинки, ни дорожки,
Только проруби черны.

Так же редко и в таком же двойственном восприятии, то будничнo-обыденном, то остраненном, фигурируют в стихах Ахматовой и знаменитые скульптуры Царского Села или соседнего Павловска. «В Царском Селе, в Павловске, в парках, в детстве меня окружала античная скульптура и архитектура [1]. Это было повседневным обычным зрелищем»,— рассказывала Анна Андреевна в 1964 году художнице А. В. Любимовой. А в другой раз она к этому добавила, что, когда она вернулась в Царское в 1910 году, «статуи казались надгробными памятниками». Но и «повседневное обычное зрелище» в ее стихах сохранилось только деталью, навеки врезанной в память чем-то совсем другим:

...И, исполненный жгучего бреда,
Милый голос как песня звучит,
И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит.

Много лет спустя в лирическом отступлении-«курсиве» «Поэмы без героя» — «Последнем воспоминании о Царском Селе»— на мгновенье возникнет Камеронова галерея, а строчка «Где все девять мне будут рады» потребует от автора сноски, в которой поясняется, что «все девять»— это статуи муз.

Бывало и по-другому. Среди ранних стихотворений было одно, целиком продиктованное царскосельской «античностью». Но в каком же странном преображении она здесь явилась, какой неожиданный скорбный отклик вызвала:

...А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

[1] Ср. в набросках воспоминаний (ГПБ, № 50): «В царскосельских парках тоже античность, но совсем иная [чем на юге, в Херсонесе] (статуи, Храмы дружбы)».

И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану

Парковая «античность» однажды еще неожиданней обернется «феерией» — в одном из набросков «балетного либретто», которое сопутствовало созданию «Поэмы без героя» Там же, «при повороте сцены», возникнут на миг еще и дворец, и парк («в первый раз трагический»), и лестница Камероновой галереи («всё под снегом»)[1]

С Царским Селом связано в поэзии Анны Ахматовой нечто еще гораздо более важное: здесь родился в ее стихах образ ее Музы. Придя к ней однажды, чуть ли не на пороге между детством и юностью, она с тех пор *живет* в ее стихах. Это не общая Муза всех поэтов мира, а только ее Муза, ни на чью другую не похожая, и уж, конечно, отнюдь не мифическая богиня, не Эрато, не Полигимния. Однако, в какую бы земную видимость она себя ни облекала, Муза Ахматовой всегда остается для нее явлением таинственным, надмирным или из другого мира к ней приходящим («А в небе заря стояла, // Как ворота в ее страну»). Это явление творческой благодати, воплощенное в пленительно-прекрасный женский облик, в женскую жизнетворящую ипостась (мировая поэзия знает и другую, мужскую ипостась творческого духа; она была знакома, например, Марине Цветаевой[2],— Ахматовой она совершенно чужда). Она знает свою Музу в лицо, узнаёт ее в любом преображении, даже в самом обманчивом, даже, с годами, в искаженном. Муза к ней прилетает, откуда-то «слетает утешать» по ночам, а может и просто прийти, остаться, чтобы тут же ее и покинуть, чтобы потом возвратиться вновь, только иногда после долгих лет напрасного ожидания. У нее свой «нрав», поначалу даже неожиданно веселый («Веселой Музы нрав не узнаю...»),

---

[1] ГПБ, № 193.

[2] Вспомним строфу из стихотворения М. Цветаевой 1918 г — «Умирая, не скажу: б ы л а...»:

Ты — крылом стучавший в эту грудь,
Молодой виновник вдохновенья —
Я тебе повелеваю: будь!
Я — не выйду из повиновенья.

но чаще печальный; потом она надолго станет Музой Плача. С ней можно вступить в разговор, можно ее о чем-то спрашивать, в чем-то ей клясться, о чем-то молить. А она отвечает, что-то мудро угадывает, от чего-то предостерегает, смеется, лукавит, пророчит — или молчит, и это самое страшное для поэта. Ведь это Муза награждает его высшим даром — «пречистым словом», «священным глаголом». Но она может однажды подсказать свое слово голосом «еле слышным», отнять «блаженство повторенья», обречь на немоту, от которой освобождение приходит не скоро. Большего несчастья для поэта нет и быть не может, потому что этот божественный дар предназначен ему не для себя, он подлежит расточению, неизбежно страдальческому и блаженному раздариванию другим. В этом для Ахматовой всегда был смысл и дух творчества, какой бы отклик оно ни встречало.

Впервые образ Музы появляется в книге «Вечер», в стихотворении, так и озаглавленном — «Музе». И сразу, с первой же строчки, небесная гостья с «ясным и ярким взглядом» названа сестрой: «Муза-сестра заглянула в лицо...» Так просто, через дефис. С такой же естественностью, с какой Пастернак через несколько лет назовет свою книгу стихов «Сестра моя — жизнь». И то и другое — впервые в русской поэзии. А в конце стихотворения Анны Ахматовой, кажется, ей самой, а не ее лирической героине «скажут, смеясь, зеркала: «Взор твой не ясен, не ярок...» Не потому ли, что Муза обрекла ее на одиночество?

Пройдет год, и в следующем сборнике — «Четки» — Муза, даже не названная этим именем, но все равно с первых строк узнаваемая, так и останется «сестрой» поэта. Но предстанет она в еще более таинственном и совсем необычном облике: чуть ли не двойника, чуть ли не заместительницы. Анна Андреевна любила это стихотворение 1912 года и, помнится, в разговорах о прошлом выделяла его из других ранних стихов. Говорила, что, как это ни странно, сама до конца чего-то в нем не понимает, «хоть оно и оказалось провидческим».

Вчитаемся еще раз в это действительно странное, особенно для только еще начинающего поэта, для «царскосельской» Ахматовой, стихотворение:

«Я пришла тебя сменить, сестра,
У лесного, у высокого костра.

Поседели твои волосы. Глаза
Замутила, затуманила слеза.

Ты уже не понимаешь пенья птиц,
Ты ни звезд не замечаешь, ни зарниц.

И давно удары бубна не слышны,
А я знаю, ты боишься тишины.

Я пришла тебя сменить, сестра,
У лесного, у высокого костра».

«Ты пришла меня похоронить.
Где же заступ твой, где лопата?
Только флейта в руках твоих.
Я не буду тебя винить,
Разве жаль, что давно, когда-то,
Навсегда мой голос затих.

Мои одежды надень,
Позабудь о моей тревоге,
Дай ветру кудрями играть.
Ты пахнешь, как пахнет сирень,
А пришла по трудной дороге,
Чтобы здесь озаренной стать».

И одна ушла, уступая,
Уступая место другой.
И неверно брела, как слепая,
Незнакомой узкой тропой.
И всё чудилось ей, что пламя
Близко... бубен держит рука.

И она, как белое знамя,
И она, как свет маяка.

24 октября 1912
Царское Село

Кажется, ясно: два монолога, обозначенные кавычками, и некое к ним послесловие. В первом говорит Муза, во втором ей отвечает поэт. И все-таки образы Музы и поэта где-то на протяжении всего стихотворения неуловимо сливаются воедино, словно они двойники, способные

меняться местами. К тому же поэт отвечает своей Музе-сестре как будто из будущего. С будущим пророчески связались и слова Музы: «А я знаю, ты боишься тишины». Невольно вспоминаются строки «Поэмы без героя»:

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит...—

и еще многое другое, связанное в стихах Анны Ахматовой с давящей и грозной «тишиной», которая ей сопутствовала всю жизнь.

Тема неизбежного замещения, образ Музы-заместительницы, отнимающей у поэта земное, всем доступное счастье, тоже уводит в далекое будущее. Вспомним хотя бы одну из «Северных элегий» — «Меня, как реку, суровая эпоха повернула» (1945), там есть такие строки:

И женщина какая-то мое
Единственное место заняла,
Мое законнейшее имя носит,
Оставивши мне кличку, из которой
Я сделала, пожалуй, всё, что можно.
Я не в свою, увы, могилу лягу.

Музе Анны Ахматовой предстояли трагические преображения и гораздо раньше и значительно позже, чем была написана эта элегия. В первых строках восьмистишия «Муза» 1924 года внешний облик «милой гостьи с дудочкой в руках» еще идиллически обманчив, но какая бездна открывается за последними двумя строчками, за одним коротеньким словом, которым Муза здесь отвечает поэту:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

А в 1957 году, в стихотворении, опубликованном уже посмертно, мы видим ахматовскую Музу в последний раз:

Забудут?— вот чём удивили!
Меня забывали сто раз,
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.
А Муза и глохла и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.

Можно понять, почему Анна Андреевна под конец жизни находила стихотворение «Я пришла тебя сменить, сестра...» «провидческим».

Но с царскосельской юностью для Ахматовой было связано еще что-то очень важное, незабываемое, к чему она потом еще не раз возвращалась и что иногда называла «царскосельской идиллией». В ее стихах царскосельский пейзаж здесь иногда сливается воедино с соседним павловским. «Царскосельская статуя»— так называется ее стихотворение 1915 года, посвященное Н. В. Недоброво,— вдохновенная реминисценция пушкинских элегических дистихов: «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила...» В «Царскосельской идиллии» этот образ займет место где-то рядом с павловским «Кифаредом» («Всё мне видится Павловск холмистый...»). Впоследствии подобное повторится: царскосельский «водопад белогривый у Баболовского дворца» («Из цикла «Юность») останется таким же памятным, как «медный крест на сосне в павловском парке («Я только крест с собой взяла, // Тобою данный в день измены...»). Надолго останется в поэзии, а потом и в прозе «идиллический» образ лебедей на царскосельских прудах («Уже кленовые листы // На пруд слетают лебединый...» — «И крик печали лебединой...» — «Не прислал ли лебедя за мною...» и многое другое).

Несколько раз упоминала Ахматова «царскосельскую идиллию» по различным поводам на своих памятных листках, но, кажется, всегда в каких-то горьких кавычках. Словно если и была «идиллия» («Не живешь, а ликуешь и бредишь, // Иль совсем по-иному живешь...»), то какой же недолгой и зыбкой она оказалась... Едва появившись в стихах, она как будто тут же уходит из светлой безмя-

тежности во мрак, в мучительное переплетение отвергнутой любви и другой любви, обманутой, в тугой лирический узел несостоявшихся встреч, разлук и невольных измен. Биографы Ахматовой, вероятно, без особого труда обнаружат в переживаниях лирической героини ее стихов 1913—1916 годов вполне реальные отзвуки ее взаимоотношений с вполне реальными прототипами, тем более что инициалы посвящений: Н., В. Н. (Недоброво) и Б. А. (Анреп) — иногда прямо на них указывают. В одном из обрывков ее автобиографии есть даже такая строчка: «Н. В. Недоброво (Царскосельская идиллия)». Но, может быть, это совсем не так уж и важно для тех, кто просто любит стихи Ахматовой и привык верить их завораживающей многозначности.

«Царскосельская идиллия» еще долго будет давать о себе знать в ее поэзии, она еще приведет к неожиданным откровениям. Так, в середине 30-х годов в стихотворении «Одни глядятся в ласковые взоры...» впервые царскосельский парк стал у Ахматовой «зловещим парком», через который в «черный масленичный вечер» ее влечет «неспешный бег коня» —

...туда, туда,
По древней подкапризовой дороге,
Где лебеди и мертвая вода.

«Зловещий» этот пейзаж вызван в памяти не чем иным, как голосом «неукротимой совести»; тут вступает в силу едва ли не изначальная ахматовская тема — тема нравственной подсудности поэта, будь он хоть трижды «ни в чем не повинен: ни в этом, ни в другом и ни в третьем», как будет сказано потом в «Поэме без героя». Поэт извечно «несет по цветущему вереску, по пустыням свое торжество». Но от уязвленной совести никуда не уйти и поэту:

Я говорю: «Твое несу я бремя
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».
Но для нее не существует время,
И для нее пространства в мире нет.

Отсюда протянется нить и к тому царскосельскому «курсиву» в конце третьей главы первой части «Поэмы без героя», который уже был упомянут выше. Были у «царско-

сельской идиллии» и более поздние, не менее драматические отзвуки.

В одном из планов неосуществленной автобиографической книги теми же словами, как это ни странно, означено начало совсем других взаимоотношений — с Н. С. Гумилевым: «Дафнис и Хлоя (Царскосельская идиллия)». Здесь это, по-видимому, отзвук последних строк стихотворения Гумилева «Современность»:

Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Ахматовскую «Полосатую тетрадь» («В ста зеркалах») открывает запись, как будто прямо к этому относящаяся; собрание обращенных к ней стихов она начинает с Гумилева: «...*Циклы.* Из них главный, исключительно важный и не имеющий прецедента в истории поэзии (кроме сонетов Лауре) — это 10 лет ([19] 03—13 гг.), стихи, обращенные к Ахм[атовой] или связанные с ней. О том, что в ранней поэзии Гумилева — одна героиня, не знает никто. ...«Путь конквистадоров». Это еще Гумилев-символист, и стихи носят на себе все характерные черты символизма. «Русалка» и все с ней связанное (автограф)[1]. Первый портрет в поэме («Кто объяснит нам, почему...»)[2]. Она же: «Пять могучих коней...»[3] (на это указывает *даже* Маковский). Это царскосельский период. Оба в гимназии. Героине — четырнадцать лет. Она далекая, таинственная...»

Далее, на других листах «Полосатой тетради», указываются книги Гумилева —«Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо»— и ряд отдельных его стихотворений. О гумилевской «Балладе» («Влюбленные, чья грусть как облака...») сказано: «свадебный подарок, 1910». Кончается запись о стихах Гумилева так: «Ко всему эпиграфом может быть цитата из письма Н. С. (1909 г.), где он пишет: «Я понял, что в мире меня интересует и волнует только то, что имеет отношение к Вам».

---

[1] Речь о стихотворении Н. Гумилева «Русалка», вошедшем в его книгу «Путь конквистадоров» (1905 г.).

[2] Поэма «Осенняя песня» в той же книге Гумилева.

[3] «Пять могучих коней мне дарил Люцифер...»— фрагмент поэмы Гумилева «Сказка о королях» (в «Пути конквистадоров»).

...Но пора вернуться назад, к предыдущим явлениям Царского Села на творческом пути Ахматовой.

В 1916 году она с ним простилась, уехав из гумилевского дома, как оказалось, уже навсегда. В 1919—1920 гг. она в Царском уже только гостила у своих друзей, повторно и длительно — у Н. В. Рыковой-Гуковской. Ей посвящено стихотворение, которым открывалась в первом издании новая книга Анны Ахматовой «Anno Domini MCMXXI». Стихотворение знаменательное в ее творчестве первых лет новой эпохи, пронзительно искреннее в своей трагической и вместе с тем просветленной тональности:

Всё расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Всё голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес,—

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому не известное,
Но от века желанное нам.

Это ведь тоже навеяно Царским Селом, датировано 1921 годом. Кажется,первым особую значительность этого стихотворения отметил А. И. Павловский. В своей книге об Анне Ахматовой он пишет: «Интересно, что многими прежними единомышленниками, которые, по остроумному замечанию одного исследователя, ждали от Ахматовой новых перчаток с левой руки на правую, подобные стихи принимались в штыки, они их разочаровывали. «Большевизм какой-то» — так, по воспоминаниям Г. Иванова, восприняли иные недоумевающие и разочарованные читатели стихотворение «Все расхищено, предано, продано...». Строчки:

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам —

казались им кощунственными.

Лирика Ахматовой отказывалась быть надгробным украшением.

Как все живое, она продолжала жить, и ее цветущие побеги тянулись к солнцу, а не во тьму...»[1] В том же году возник еще один маленький цикл, всего из двух стихотворений под общим названием «Царскосельские строки»: «Все души милых на высоких звездах...» и «Пятым действием драмы...». Оба — «осенние» по лирическому пейзажу, оба печально-ностальгические:

Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет.

Каждая клумба в парке
Кажется свежей могилой.

Но вот и здесь, в обоих этих стихотворениях, сквозь ностальгическую грусть как будто пробивается вера в близящееся начало чего-то нового, обещающего, светлого:

Здесь столько лир повешено на ветки,
Но и моей как будто место есть.
А этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть.

Что же я медлю, словно
Скоро свершится чудо?

Однако в том же году, 1921-м, и там же, в Царском Селе, родилась и одна из элегий, которую Ахматова включила через много лет в цикл семи «Северных» («Ленинградских»), несмотря на то, что она оказалась к этому времени уже «полузабытой, полувспомненной»: «В том доме было очень страшно жить...» Это один из самых мрачных ракурсов ахматовской царскосельской темы, недвусмысленное предвестье многих грядущих бед. «Однозначной», как теперь говорят, лирика Ахматовой не бывала никогда, это исключалось ее глубиной и искренностью.

---

[1] Павловский А. И. Анна Ахматова. Очерк творчества. Л., 1966, с. 79.

Царское Село начала 20-х годов непосредственно отразилось в одном из черновых набросков воспоминаний Ахматовой об О. Э. Мандельштаме (ГПБ, № 79): «Царское в 20-х годах (подразумевается самое их начало.— *В. В.*), представляло собою нечто невообразимое. Все заборы были сожжены. Над открытыми люками водопровода стояли ржавые кровати из лазаретов первой войны, улицы заросли травой, гуляли и орали петухи всех цветов и козы, которых почему-то всех звали Тамарами. На воротах недавно великолепного дома графа Стенбок-Фермора красовалась огромная вывеска «Случной пункт», но на Широкой так же терпко пахли по осеням дубы — свидетели моего детства, и вороны на соборных крестах кричали то же, что я слушала, идя по соборному скверу в гимназию, и статуи в парке глядели, как в 10-х годах. В оборванных и страшных фигурах я иногда узнавала царскоселов. Гостиный двор был закрыт».

Но эта безрадостная картина вдруг, на том же листе рукописи, освещается лучом поэзии, и какой!— пушкинской:

«Всё — каменные циркули да лиры...—

мне всю жизнь кажется, что Пушкин это про Царское сказал. И еще потрясающее:

В великолепный мрак чужого сада —

самая дерзкая строчка из когда-нибудь прочитанных или услышанных мной (однако неплохо и «священный сумрак»)».

Ахматова вспоминает здесь стихи Пушкина в одном случае даже не совсем точно (у Пушкина — «Всё — мраморные циркули и лиры»). А ведь она помнила всего Пушкина, что не раз подтверждалось и в ее филологических работах, и в ее беседах с самыми эрудированными пушкинистами. К тому же в этом черновом наброске воспоминаний ей просто не понадобился контекст. Тем более уместно напомнить читателю пушкинские строки, которые окружают эти «всю жизнь» поражавшие ее образы.

...И часто я украдкой убегал
В великолепный мрак чужого сада,
Под свод искусственный порфирных скал —

это одна из терцин стихотворения «В начале жизни школу помню я...». Оттуда же и другое:

...Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум.

Всё — мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На главах лавры, на плечах порфиры —

Всё наводило сладкий некий страх
Мне на сердце; и слезы вдохновенья,
При виде их, рождались на глазах.

Это стихотворение Анна Андреевна вспоминала часто; по-моему, оно было одним из самых ее любимых. В 1927 году она писала Н. Н. Пунину о своем посещении Царского Села: «Вспомнила всех, кто для меня связан с царскосельскими парками [...], и стихотворение Пушкина «В начале жизни школу помню я...».

Всегда жил в ее памяти и «священный сумрак» из пушкинских «Воспоминаний в Царском Селе» 1829 года. Стихотворение это начинается так:

Воспоминаньями смущенный,
Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой.

В 1925 году Анна Андреевна, тяжело больная, жила в Царском, в пансионе Зайцева, «с Мандельштамами в одном коридоре», как она пишет в том же наброске воспоминаний. Тогда же и позже летние месяцы проводила у своих друзей Рыбаковых. Их квартира была в правом Полуциркульном корпусе Екатерининского дворца. В те же годы зимой несколько раз приезжала к Мандельштамам, «кататься на лыжах»,— они жили в служебном помещении Лицея (не отсюда ли: «...И на пышных парадных снегах // Лыжный след, словно память о том, // Что в каких-то далеких веках // Здесь с тобою прошли мы вдвоем»?).

В одном из планов автобиографической книги есть краткая запись: «Царскосельские зимы («Русский Триа-

нон»)». Ахматова относила к 1925 году свой замысел поэмы «Русский Трианон». Другая запись уточняет судьбу этой поэмы: «Отрывки из неоконченной и пропавшей царскосельской поэмы («Русский Трианон») 1925—1935. Писала ее в Мраморном дворце», то есть уже в Ленинграде, где Анна Андреевна тогда временно жила в служебной квартире своего бывшего мужа В. К. Шилейко. С ее зимними пребываниями в Царском Селе 20-х годов связан, очевидно, не только замысел этой поэмы, но и одна из немногих сохранившихся ее строф, единственная среди них чисто лирическая:

Как я люблю пологий склон зимы,
Ее огни, и мраки, и истому,
Сухого снега круглые холмы
И чувство, что вовек не будешь дома.
Черна вдали рождественская ель,
Кричит ворона, кончилась метель.

Ахматова так и оставила незаконченной эту свою поэму, расслышав в ней «онегинскую интонацию, т. е. самое дурное для поэмы 20-го века (как, впрочем, и 19-го)» [1], хотя не раз пыталась возвратиться к ней вплоть до 1935 года и, как она пишет, даже позже, в 40-х годах. Дошедшие до нас отдельные строфы не сливаются воедино. Она и сама публиковала их нестройно, под разными заголовками, в которых подчеркивалась их фрагментарность. Добиться большей цельности не удалось тут и В. М. Жирмунскому в уже не раз упоминавшемся издании «Библиотеки поэта». И не очень понятно, почему едва ли не самая колоритная и язвительная из сатирических строф этой поэмы о Царском Селе в годы первой мировой войны, в которой говорится о пресловутой Анне Вырубовой (где-то рядом с нею первоначально промелькнул и Распутин), вошла в этом издании только петитом в дополнительный раздел («Другие редакции и варианты»), а не в основной текст:

С воксала к парку легкие кареты,
Как с похорон торжественных, спешат.

---

[1] «Онегинская интонация» слышалась ей и в «Возмездии» Блока, почему она так уверенно и считала эту поэму его «неудачей».

В них дамы — в сарафанчики одеты,
А с áнглийским акцентом говорят.
Одна из них (как разглашать секреты,
Мне этого, наверно, не простят)
Попала в вавилонские блудницы,
А тезка мне и лучший друг царицы.

Впрочем, для того чтобы ощутить социальный и исторический смысл «Русского Трианона» и оценить значительность этого полуосуществленного замысла для нового поворота творческого пути поэта, вероятно, достаточно было бы даже и нескольких строк:

И рушилась твердыня Эрзерума,
Кровь заливала горло Дарданелл,
Но в этом парке не слыхали шума,
Хор за обедней так прекрасно пел [1];
Но в этом парке мрачно и угрюмо
Сияет месяц, снег алмазно бел.

...Прикинувшись солдаткой, выло горе...

Размышляя о своей литературной судьбе, Анна Андреевна однажды записала: «Человек меняется во времени. Где-то около пятидесяти лет всё начало жизни возвращается к нему. Этим объясняются некоторые мои стихи 1940 года («Ива», «Пятнадцатилетние руки»), которые, как известно, вызвали упреки в том, что я тянусь к прошлому». Здесь упомянуты два произведения, явственно связанные с новым ее возвращением к Царскому Селу. «Ива» свое название сохранила, а «Пятнадцатилетние руки» (в окончательной редакции — «Мои молодые руки...») — это первая строка фрагмента «Маленькой поэмы», остальной текст которой оказался утраченным во время ленинградской блокады; потом он был озаглавлен уже от поэмы независимо: «Из цикла «Юность».

«Ива» начинается смелыми просторными метафорами исторической ретроспекции:

[1] К этой строке есть варианты:

Лишь ржавый флюгер вдалеке скрипел.
Лишь ржавый флюгер заунывно пел.

А я росла в узорной тишине,
В прохладной детской молодого века,—

как бы отвечающими эпиграфу из Пушкина: «И дряхлый пук дерев...» (это — из его юношеского «Царского Села»). А дальше, наряду с традиционно поэтической «серебряной ивой», из всех возможных царскосельских реалий выбрано что-то самое, казалось бы, неприглядное и прозаическое: не может не задержать на себе внимания строчка:

Я лопухи любила и крапиву.

Под видом невинной проходной детали здесь впервые прозвучало у Ахматовой нечто эстетически-программное, чему тут же (через два дня, судя по датам) будет дано подтверждение и как бы даже декларативное развитие в начале цикла «Тайны ремесла», в строках, теперь хрестоматийно известных:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...

Стихотворение «Из цикла «Юность» связано с Царским Селом по двум линиям. Одна из них как бы продолжает эпические мотивы «Русского Трианона», другая, лирическая,— вероятно, один из поздних отзвуков той, давней, но не гумилевской «царскосельской идиллии»:

Ты неотступен, как совесть,
Как воздух, всегда со мною,
Зачем же зовешь к ответу?
Свидетелей знаю твоих.
То Павловского вокзала
Раскаленный музыкой купол
И водопад белогривый
У Баболовского дворца.

Но преобладает, несмотря на «неотступность» этой темы, все же не она, а другая. Как уже сказано, Ахматова

вовсе не была, по-моему, каким-то особым «мастером исторической живописи» или «фрески», что ей нередко теперь приписывается. Но ей всегда было свойственно острое ощущение некоей исторической подпочвы своей судьбы и связанной с этим нравственной ответственности. Это сказывалось в ее гражданской лирике с давних лет, начиная со стихов времен первой мировой войны и кончая «Реквиемом», циклом «Ветер войны» 1941 — 1945 годов и «Поэмой без героя». В одном из набросков будущей автобиографии она подчеркивала свое намерение написать о том, что значили для нее в юности трагические события 1905 года: «Непременно 9 января и Цусима — потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное». В «маленькой поэме» «Путем всея земли», которую она однажды назвала «большой панихидой по самой себе», среди фантасмагорических наплывов, возвращающих нас к событиям мировой истории начала века, на мгновенье возникает и Цусима:

Черемуха мимо
Прокралась, как сон
И кто-то «Цусима!»
Сказал в телефон.
Скорее, скорее —
Кончается срок:
«Варяг» и «Кореец»
Пошли на восток...

Вот почему стихотворение «Из цикла «Юность» начинается так загадочно:

Мои молодые руки
Тот договор подписали...

О 9-м января так нигде и не успела сказать свое слово в стихах, а о Цусиме, о гибели кораблей русского флота при Цусиме, об этой катастрофе российской империи еще раз сказала в этом отрывке, сказала, как всегда, на пределе бесстрашного лаконизма. И опять здесь «черемуха», та самая, траурная, на всю жизнь врезавшаяся в память:

А на закат наложен
Был белый траур черемух,
Что осыпался мелким

Душистым сухим дождем...
И облака сквозили
Кровавой цусимской пеной...

А вокруг — обычный царскосельский «жанр», с «цветочными киосками», «граммофонным треском», «шляпами и башмачками» — «И плавно ландо катили // Теперешних мертвецов...». Поистине «не отбиться от рухляди пестрой», как потом будет сказано у нее совсем в другом месте, но по аналогичному поводу. Здесь же далее следует что-то вроде реплики в сторону:

А нам бы тогдашний вечер
Показался бы маскарадом,
Показался бы карнавалом,
Феерией grand gala[1]...

Судя по обрывочным ее воспоминаниям, Анна Андреевна вовсе не склонна была как-то особо выделять себя среди тогдашних молодых царскоселов (где-то в варианте недаром мелькнуло: «*Наши* шляпы и башмачки»). Дополняя мемуары закадычной подруги, она пишет о своем отрочестве и так: «В Царском Селе она делала всё, что полагалось в то время благовоспитанной барышне. Умела сложить по форме руки, сделать реверанс, учтиво и коротко ответить по-французски на вопрос старой дамы, говела на страстной в гимназической церкви». Правда, тут же описывается необычная для «барышни» обстановка «Аниной комнаты»: «Кровать, столик для приготовления уроков, этажерка для книг. Свеча в медном подсвечнике (электричества не было). В углу — икона. Никакой попытки скрасить суровость обстановки — безд[елушек], выш[ивок], откр[ыток]». Невольно вспоминается начало «Северной элегии»: «И никакого розового детства...» И еще — из самых ранних ее стихов:

Молюсь оконному лучу —
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам.
На рукомойнике моем
Позеленела медь,

---

[1] Пышное торжество *(франц.)*.

Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой храмине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне.

Чуть позже, в стихах, обращенных к той же подруге, нашел себе место и царскосельский «карнавал», только в каком-то чуть ли не инфернальном колорите·

Посмотри туда, он начинается,
Наш кроваво-черный карнавал.

Теперь же, «из года сорокового, как с башни», она на него смотрит другими глазами, будто с другой планеты.

Но Царское Село диктовало Ахматовой не только стихи. «Проза всегда казалась мне и тайной и соблазном. Я с самого начала все знала про стихи — я никогда ничего не знала о прозе»,— пишет Ахматова в коротком предисловии к одной из последних книг. Для первого опыта в прозе она выбрала Царское Село своего детства, 90-х годов, точнее, тот дом, в котором она жила с родителями до 16 лет, и кое-что из того, что этот дом окружало, что было с ним так или иначе связано из ее ранних царскосельских впечатлений. Получилось что-то вроде автобиографического очерка, живого, немногословного, без единого литературного штампа. Это видно даже и по тем отдельным листам черновых рукописей, которые только и сохранились в архиве Ахматовой от этого ее произведения[1]. Как и в стихах, в этой фрагментарной прозе сказывается умение самыми простыми словами вылепить выразительную деталь, выбранную с абсолютной точностью . Перед нами

---

[1] По-видимому, так же безвозвратно утрачены и ее «Послеблокадный Ленинград» (вероятно, именно этот свой очерк она показывала М. М. Зощенко и радовалась его одобрению), и «Три сирени» (поездка в город Пушкин в июне 1944 г.), и «Териоки в июле», о которых она говорит в одной из своих записей.

открывается совсем не обычная, всем знакомая картина Царского Села, а скорее какая-то его оборотная сторона, схваченная зорко и жестко, без малейшей поэтизации, но по-своему поэтически. Это не только проза о Царском Селе, но и проза Царского Села. Еще одно опровержение легенды о «царскосельской Музе».

Ее «Мартовская элегия» начинается строками:

Прошлогодних сокровищ моих
Мне надолго, к несчастию, хватит.
Знаешь сам, половины из них
Злая память никак не истратит...

На этот раз «злая память» подкидывает ей «сокровища» стародавние. Но, как нарочно,— одно другого прозаичнее и будничней. Хотя где-то рядом ей вспоминается и другое: «Зеленое, сырое великолепие парков», например.

А писала она этот очерк о своем далеком прошлом зимой 1942 года в Ташкенте (потом возвращалась к нему и у себя в Комарове, но, кажется, так его и не окончила); писала больная, в тоске и неустройстве эвакуационного быта. Что-то об этом «шухардинском доме» слышалось ей даже в бреду, на больничной койке, что и неудивительно: «Примерно половина моих снов происходит там». Впрочем, не только прошлое, но, как это ни странно, и будущее, по ее словам, к ней порой «стучалось в окно», а иной раз даже обретало вполне для нее внятный язык: «Кстати, о бреде. Круглоголовый человек без лица сел на стул около моей кровати и рассказал мне всё, что случится со мной, когда я вернусь в Ленинград. Запись его рассказа я сожгла вместе со всей остальной прозой того времени»[1]. Но это уже нечто из той области, про которую Анна Андреевна говаривала: «Не удивляйтесь, такое со мной бывает»,— причем как о чем-то совершенно естественном, во всяком случае привычном.

Кое-что из ташкентской прозы уцелело в черновых рукописях. Приведу несколько фрагментов из сохранившегося текста этой первой автобиографической вещи:

«В Ташкенте от «эвакуационной тоски» написала «Дому было сто лет», там же в тифозном бреду слушала, как

---

[1] Из рукописного наследия А. А. Ахматовой. Публикация Л. А. Мандрыкиной.— «Нева», 1979, № 6.

стучат мои каблуки по царскосельскому Гостиному двору — это я иду в гимназию. Снег вокруг собора потемнел, кричат вороны, звонят колокола, кого-то хоронят»[1].

«ДОМ ШУХАРДИНОЙ.

...Этому дому было сто лет в девяностых годах 19-го века, и он принадлежал купеческой вдове Евдокии Ивановне Шухардиной. Он стоял на углу Широкой улицы и Безымянного переулка. Старики говорили, что в этом доме «до чугунки», то есть до 38 года, находился заезжий двор или трактир. Расположение комнат подтверждает это. Дом деревянный, темно-зеленый, с неполным вторым этажом (вроде мезонина). В полуподвале мелочная лавочка с резким звонком в двери и незабываемым запахом этого рода заведений. С другой стороны (на Безымянном), тоже в полуподвале, мастерская сапожника, на вывеске — сапог и надпись: «Сапожник Б. Неволин». Летом в низком открытом окне был виден сам сапожник Б. Неволин за работой. Он в зеленом переднике, с мертвенно бледным отекшим лицом запойного пьяницы. Из окна несется зловещая сапожная вонь. Все это могло бы быть превосходным кадром современной кинокартины. Перед домом по Широкой растут прямые складные дубы средних лет; вероятно, они и сейчас живы; изгороди из кустов кротегуса.

Мимо дома примерно каждые полчаса проносится к вокзалу и от вокзала целая процессия экипажей. Там всё: придворные кареты, рысаки богачей, полицмейстер барон Врангель — стоя в санях или пролетке и держащийся за пояс кучера, флигель-адъютантская тройка, просто тройка (почтовая), царскосельские извозчики на «браковках». Автомобилей еще не было.

По Безымянному переулку ездили только гвардейские солдаты (кирасиры и гусары) за мукой в свои провиантские магазины, которые находились тут же, поблизости,

---

[1] Эти строки были впервые опубликованы Л. А. Мандрыкиной в сборнике «Ленинградская панорама» (Л., 1984, с. 466). Там же опубликован и вариант начала царскосельских воспоминаний Ахматовой под названием «Дом Шухардиной». Под тем же названием в ГПБ (№ 50) хранится другой вариант, часть которого я здесь и привожу.

но уже за городом. Переулок этот бывал занесен зимой глубоким, чистым, не городским снегом, а летом пышно зарастал сорняками — репейниками, из которых я в раннем детстве лепила корзиночки, роскошной крапивой и великолепными лопухами (об этом я сказала в 40-м году, вспоминая пушкинский «ветхий пук дерев» в стихотворении «Царское Село» 1820 г.[1] — «Я лопухи любила и крапиву...»).

По одной стороне этого переулка домов не было, а тянулся, начинаясь от шухардинского дома, очень ветхий, некрашеный *дощатый* глухой забор. Вернувшийся осенью того (1905) года из Березок и уже не заставший [нашей] семьи в Царском Н. С.[2] был очень огорчен, что этот дом перестраивают. Он после говорил мне, что от этого в первый раз в жизни почувствовал, что не всякая перемена к лучшему. Не туда ли он заехал в своем страшном [одно слово неразборчиво] «Заблудившемся трамвае»:

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...

Ни Безымянного переулка, ни Широкой улицы давным-давно нет на свете. На этом месте разведен привокзальный парк или сквер.

Весной 1905 года шухардинский дом был продан наследниками Шухардиной, и наша семья переехала в великолепную, как тогда говорили, барскую квартиру на Бульварной улице (дом Соколовского), но, как всегда бывает, тут все и кончилось. Отец не сошелся характером с великим князем Александром Михайловичем и подал в отставку, которая, разумеется, была принята. Дети с бонной Моникой были отправлены в Евпаторию. Семья распалась. Через год — 15 июня 1905 г.— умерла Инна[3]. Все мы больше никогда не жили вместе.

---

[1] В академическом издании стихотворение «Царское Село» датируется 1819 г.

[2] Гумилев.

[3] Инна Андреевна, в замужестве фон Штейн, старшая сестра Анны Андреевны, умерла от туберкулеза.

Напротив (по Широкой) была в первом этаже придворная фотография Ган, а во втором жила семья художника Клевера. Клеверы были не царскоселы, жили очень уединенно и в сплетнях унылого и косного общества никакого участия не принимали. Для характеристики «Города Муз» следует заметить, что царскоселы (включая историографов Голлербаха и Рождественского) даже понятия не имели, что на Малой улице в доме Иванова умер великий русский поэт Тютчев. Не плохо было бы хоть теперь (пишу в 1959 году) назвать эту улицу именем Тютчева.

...А иногда по этой самой Широкой от вокзала или к вокзалу проходила похоронная процессия невероятной пышности: хор (мальчики) пел ангельскими голосами, гроба не было видно из-под живой зелени и умирающих на морозе цветов. Несли зажженные фонари, священники кадили, маскированные лошади ступали медленно и торжественно. За гробом шли гвардейские офицеры, всегда чем-то напоминающие брата Вронского, то есть с пьяными открытыми лицами, и господа в цилиндрах. В каретах, следующих за катафалком, сидели важные старухи с приживалками, как бы ожидающие своей очереди, и все было похоже на описание похорон графини в «Пиковой даме»...

И мне (потом, когда я вспоминала это зрелище) всегда казалось, что оно было частью огромных похорон всего 19-го века. Так хоронили в 90-х годах последних младших современников Пушкина. Это зрелище, при ослепительном снеге и ярком царскосельском солнце, было великолепно; оно же, при тогдашнем желтом электрическом свете и густой тьме, которая сочилась отовсюду, бывало страшным и даже как бы инфернальным»[1].

Эта проза Ахматовой как будто предвещает одно из поздних ее стихотворений — «Царскосельскую оду» (с подзаголовком «Девятисотые годы»). Здесь — ода как бы в кавычках, на этот раз саркастических, нечто вызывающее по отношению к традиции жанра, какая-то

---

[1] Последний отрывок (автограф карандашом на отдельном листке) хранится в ГПБ под номером 51. В примечаниях к изданию «Библиотеки поэта» он приведен не полностью.

антиода, если хотите. Не воспетое, а разоблаченное Царское Село открывается перед нами в этом потоке коротких анапестических строк. Здесь все неожиданно с самого начала — недаром сразу обещано: «Но тебя опишу я, //Как свой Витебск — Шагал». И начинается с отречения:

Настоящую оду
Нашептало... Постой,
Царскосельскую одурь
Прячу в ящик пустой,
В роковую шкатулку,
В кипарисный ларец,
А тому переулку
Наступает конец.

Всем ясно, что это за «кипарисный ларец». «Когда мне показали корректуру «Кипарисового ларца» Иннокентия Анненского, я была поражена и читала ее, забыв все на свете»,— сказано в общеизвестном предисловии «Коротко о себе». Анненский был единственным поэтом, которого Ахматова до конца жизни считала своим учителем. Теперь же «Кипарисовый ларец» — «роковая шкатулка», даже «ящик пустой...». А «тот переулок»? Он так же явственно перекликается со строчкой из «Заблудившегося трамвая» Гумилева, взятой в эпиграф: «А в переулке забор дощатый...» Тоже из самого когда-то дорогого и близкого. И в то же время, очевидно,— какой-то жупел прошлого, а в прошлое, того и гляди, «замуруют», есть такая тенденция.

Стоит только перечитать это стихотворение вслед за вышеприведенной прозой, как бросятся в глаза одни и те же образы:

Тут ходили по струнке,
Мчался рыжий рысак,
Тут еще до чугунки
Был знатнейший кабак.

Тут же еще и «силуэт придворной кареты», и, главное, эта всепроникающая «царскосельская одурь»... Только все это обрисовано здесь еще жестче. Есть, правда, и здесь, как когда-то в «Русском Трианоне», ностальгическая нота:

Так мне хочется, чтобы
Появиться могли
Голубые сугробы
С Петербургом вдали.

Но этот лиризм тут же прерывается, словно наткнувшись на сугубую прозу:

Здесь не древние клады,
А дощатый забор,
Интендантские склады
И извозчичий двор.

А дальше и до самого конца — уже сплошной сгущенный «вульгаризм»:

Шепелявя неловко
И с грехом пополам,
Молодая чертовка
Там гадает гостям.
Там солдатская шутка
Льется, желчь не тая...
Полосатая будка
И махорки струя.
Драли песнями глотку
И клялись попадьей,
Пили допоздна водку,
Заедали кутьей.

И венчает эту «оду», конечно, не образ «великана-кирасира» последней строки, а другой, ему предшествующий, зловещий:

Ворон криком прославил
Этот призрачный мир...

«Царскосельскую оду» Ахматова написала в 1961 году. В это время приближалась к окончательному завершению ее многолетняя работа над «Поэмой без героя». Может быть, одно с другим как-то связано — по линии «разоблачительной»? Может быть, и тут где-то в подтексте:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы...

«Разоблачительной» «Царскосельской оде» предшествовал отказ от самой возможности будущего памятника «в царском саду, у заветного пня». Но наряду с отказом и «разоблачением», наверно неожиданно для нее самой, возник в поэзии Ахматовой совсем новый образ Царского Села, как будто умудренный и просветленный провидением близящегося конца. «Приморский сонет», написанный в Комарове в 1958 году («Здесь всё меня переживет...»), кончается так:

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И всё похоже на аллею
У царскосельского пруда.

Проститься с Царским Селом она так и не смогла. Как это сказано в ее «Полночных стихах»:

Простившись, он щедро остался,
Он насмерть остался со мной,—

вот так и у нее самой было с Царским Селом.

Если же спросить себя: что же все-таки больше всего ее к этим местам привязывало? — думается, что ответ будет подсказан ею самой: Пушкин. Как началось это со «Смуглого отрока», так и продолжалось всю жизнь, до конца. В предпоследний раз она туда ездила на пушкинские торжества в начале июня 1944 года вместе с другими ленинградскими поэтами, произнесла свое слово о Пушкине, к которому заранее с невероятным волнением готовилась, и читала стихи, ему посвященные. Среди последних ее стихотворных набросков сохранились строки:

Еще я слышу свежий клич свободы,
Мне кажется, что вольность мой удел,

И слышатся «сии живые воды»
Там, где когда-то юный Пушкин пел.

В «Предисловии к болгарскому сборнику» (ГПБ) читаем: «У Пушкина я слышу царскосельские водопады («сии живые воды»), конец которых еще застала я»[1].

Стихотворение «Наследница» («Казалось мне, что песня спета...») 1959 года, принадлежащее к несомненно автобиографической лирике Анны Ахматовой, многозначительно для нас открывается эпиграфом из Пушкина: «От царскосельских лип...»

Под эпиграфом:

И царскосельские хранительные сени... —

звучат в «Беге времени» стихи, обращенные к «Городу Пушкина»:

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ.
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравно звучат.

Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала теченье годов,—
И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов.

---

[1] В стихотворении Пушкина «Была пора: наш праздник молодой...»:

Вы помните, как оживились вдруг
Сии сады, сии живые воды...

4
«Поэма без героя»

I

> В глубинах времени и ясности в обход
> Душа свое богатство создает.
>
> *Поль Валери*

Что «Поэму без героя» может постигнуть судьба непонятного или, во всяком случае, не совсем понятного произведения, что ее поэтический код может остаться в конце концов нерасшифрованным — эта мысль владела автором еще в то время, когда писалась вторая, средняя часть поэмы, «Решка». Там об этом говорится недвусмысленно:

...Я согласна на неудачу
И смущенье свое не прячу...
У шкатулки ж тройное дно.

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила...
Я зеркальным письмом пишу,
И другой мне дороги нету —
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу.

Признание, по прямоте своей, кажется, небывалое в русской поэзии. Но, признаваясь в применении шифра («симпатические чернила», «зеркальное письмо», «трой-

ное дно»), Ахматова все-таки верила, что эта ее «тайна без криптограммы» будет читателем разгадана, и с самого начала боялась только одного: «превратных и нелепых толкований «Поэмы без героя». Об этом говорится в первой же попытке написать нечто «вместо предисловия» в 1943—1944 годах, когда текст поэмы казался ей «окончательным» и она не думала, что ей придется к нему еще столько раз возвращаться. Однако поэма, явившаяся к ней неожиданной и незваной, как будто даже по случайному поводу, как говорила Анна Андреевна, постепенно стала предъявлять такие свои права и обнаруживать такую вместительность, каких поначалу и предположить было в ней невозможно. Вскоре я, как, вероятно, и многие другие, даже перестал удивляться, что в разговорах о поэме она все время возвращается к своему произведению как к живой личности, к персоне, которая то приходит к ней, то уходит, то вновь ее посещает и при этом ведет себя с ней «в высшей степени странно».

С этой поэмой действительно происходили какие-то невероятные вещи. Она заняла в жизни автора место, не положенное ни чужим, ни собственным сочинениям. Она бесчинствовала, как «бесноватая», еще буквально под авторским пером, на протяжении нескольких строк то прикидываясь «столетней чаровницей» якобы романтических кровей, то утверждая, что «вовсе нет» у нее «родословной, кроме солнечной и баснословной», чтобы в конце «Решки» наконец прорваться обращением уже не только независимым, но чуть ли не авторитарным:

«А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу,
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу».

Не отпускала она ее потом долго, больше двадцати лет, в сущности, до самой смерти[1], предъявляя все новые и новые свои права, иногда как будто навязывая такие

---

[1] Анна Андреевна умерла 5 марта 1966 г. Последняя запись о «просмотре» поэмы, которую я видел в ее архиве на экземпляре с ее правкой и добавлениями, датирована ею 19 апреля 1965 г.

строки и строфы, которые вовсе не обязательно было «пускать» в основной текст и оставалось разве что сохранить в авторских примечаниях как дополнение или вариант (например, отрывки «маскарадной болтовни», которые, впрочем, в конце концов в основной текст все-таки пробились; или первоначальный финал поэмы с образом Седьмой симфонии Шостаковича, возвращающейся «нотной тетрадкой» на самолете «в родной эфир»,— финал, так и оставшийся полуотвергнутым вариантом). Кое-что приходилось даже в примечаниях обозначать как «нечто уже просто клеветническое»; так было с четверостишием: «От меня, как от той графини...»

Разного рода примечания, которые в сохранившихся рукописях поэмы даются то от лица автора, то от лица некоего вымышленного «редактора» (а то и вовсе неожиданно — от «переводчика?!», причем всегда так: с вопросительным и восклицательным знаками), мы встречаем в этом произведении во множестве. Преобладающая в них ироническая интонация таит в себе разные смыслы. Она иногда проникает едва заметно даже в необходимые пояснения того или другого редко встречающегося слова или имени (например, «Долина Иосафата — предполагаемое место Страшного Суда»). Ирония иногда прикрывает авторское признание невольно или намеренно непрочной композиции вещи, не пренебрегающей иной раз даже и отвергнутым вариантом. Ею бывает окрашена и аллюзия. Но вот что удивительно: почти всегда в таких случаях, будь то заведомо трудное для читателя и все же оставляемое в тексте слово, или «лишний» вариант строфы, даже какой-нибудь «клеветнический» к ней довесок, или признание явной, но неизбежной неполноты высказанного,— почему-то кажется, что примечания здесь возникают не в помощь поэту (и уж совсем не как особый литературный прием или «ироническая игра»), а чуть ли не поневоле, как будто под диктовку.

В. М. Жирмунский в своих комментариях к «Поэме без героя» приводит такую запись Ахматовой по этому поводу: «Предисловие к примечаниям автора. В отличие от примечаний редактора, которые будут до смешного правдивы, примечания автора не содержат ни одного слова истины, там будут шутки умные и глупые, намеки понятные и непонятные, ничего не доказывающие ссылки на великие имена (Пушкин) и вообще все, что бывает в жиз-

ни, главным же образом строфы, не вошедшие в окончательный текст» (ЦГАЛИ).

Некоторые из этих строф, как, например, две строфы о Модильяни, цитированные мною в первой части этой книги, кажутся вторжением автобиографически «чистой» лирики в лиро-эпическое естество поэмы. Они невольно вызывают в памяти неоконченное стихотворение, написанное осенью 1944 года:

От странной лирики, где каждый шаг — секрет,
Где пропасти налево и направо,
Где под ногой, как лист увядший, слава,
По-видимому, мне спасенья нет.

Отдельное, самостоятельное, а на бумаге как бы только отражаемое существование этой поэмы было принято автором с непреложной верой в ее могущество. Еще в 1944 году в Ташкенте, окончив то, что оказалось потом первой редакцией, Ахматова обратилась к своей собственной поэме со стихотворным посланием, причем, как говорят теперь, «на равных» и по самому конкретному поводу: кто-то, по-видимому, переплел рукопись и вернул ее Анне Андреевне в виде изящного самодельного «издания». Стихи были такие:

И ты ко мне вернулась знаменитой,
Темно-зеленой веточкой повитой,
Изящна, равнодушна и горда...
Я не такой тебя когда-то знала,
И я не для того тебя спасала
Из месива кровавого тогда.
Не буду я делить с тобой удачу,
Я не ликую над тобой, а плачу,
И ты прекрасно знаешь почему.
И ночь идет, и сил осталось мало.
Спаси ж меня, как я тебя спасала,
И не пускай в клокочущую тьму.

Так что неудивительно, что после одного из очередных «посещений» поэмы, через 16 лет после того, как она, казалось, была окончена, в записной книжке автора зазвучало почти отчаяние: «Будем надеяться, что это ее последнее возвращение, и когда она вновь явится, меня уже не будет».

Но при всей неожиданности и властительности того, что ей каждый раз, при каждом новом явлении поэмы, как бы открывалось или «диктовалось» (во сне, в многолюдстве, «при музыке», в больничной палате, «в бреду»), Ахматова продолжала видеть свое произведение совершенно единым и цельным. В разговорах она это часто подчеркивала, и даже тогда, когда настойчиво допрашивала меня, что же еще остается неожиданным и непонятным. Создавалось впечатление, что она сама дивится этой нерушимой, несмотря ни на какие «своеволия», внутренней цельности поэмы, дивится как чему-то от ее воли независимому.

Она не скрывала своего удовлетворения, когда я ей, бывало, признавался, что даже в том, что остается не до конца мне понятным или непонятным совсем, есть какая-то музыкальная магия, ощущение какого-то плена, какой-то тебя подхватывающей и по-своему укачивающей волны, и что от этого трудно отделаться. С последним она соглашалась особенно охотно, по-видимому потому, что подобные признания еще больше убеждали ее, что бесконечные дописки и вставки в поэму оправданны, что ее собственный все продолжающийся плен еще более естествен, чем читательский.

— Это правда, что вы считаете, будто я только порчу поэму своими дописками и переделками?

В этом прямом вопросе, которым она однажды меня встретила на Ордынке, в доме Ардовых, было столько обиды и огорчения, что ей еще долго потом пришлось меня уверять, будто она «сразу не поверила», что «сразу поняла, откуда идет эта сплетня» и т. п. Не поверила, а все-таки проверяла, нет ли здесь хоть крупицы правды,— ведь я был одним из тех, кому она читала каждую вновь написанную строфу, дарила каждую очередную «окончательную редакцию» и если не всё, то многое из тех прозаических набросков или записей, которыми она надеялась осветить путь к пониманию сокровенного смысла своей поэмы.

Эти наброски, иногда похожие на записи в дневнике[1], все еще продолжали у нее накапливаться, даже и тогда, когда после введения «интермедии» под названием «Через площадку» в первую главу первой части ее сюжетная сто-

---

[1] Один из них так и озаглавлен в рукописи: «М[ожет] б[ыть], из дневника».

рона уже не требовала, по мнению Анны Андреевны, никаких дальнейших прояснений. «Ну, теперь, надеюсь, все ясно, протерла до дыр»,— сказала она, прочитав мне эти две страницы «интермедии».

Но то, что она продолжала писать как бы вслед поэме, называя это то «Вместо предисловия» (дважды), то «Еще о поэме», то «Проза о поэме», то вообще никак не называя и лишь проставляя вверху страницы свой обычный росчерк — знак отдельности или фрагментарности написанного,— все это касалось далеко не только сюжета «Петербургской повести» — первой части «Поэмы без героя».

Мне хочется попробовать написать не предисловие к «Поэме без героя» и не послесловие, а скорее какое-то «междусловие», т. е. то, что можно было бы прочитать между первым и вторым чтением самой поэмы, как бы посреди знакомства с ней, при углублении в нее. (Не представляю себе серьезного читателя этой поэмы, который не почувствовал бы необходимости после первого чтения вернуться к ней хотя б еще раз.) Ни о какой литературоведческой «концепции» здесь, конечно, не может быть и речи. Я могу только поделиться с другими читателями поэмы некоторыми мыслями, ощущениями и догадками, накопившимися с тех пор, как я ее впервые узнал.

И первое, что я хочу сделать, это привести здесь подряд, по возможности в хронологическом порядке, все, что Анна Андреевна в разное время давала мне или предлагала переписать из своих заметок о поэме, начиная с той, достаточно широко известной, которую она назвала однажды своим «бормотанием под заглавием «Вместо предисловия».

Итак, по порядку. Сначала то, что Ахматова непосредственно предпосылала тексту поэмы во всех ее редакциях, с 1943 по 1962 год (эти страницы давно уже опубликованы, и многие, вероятно, их помнят, но здесь они необходимы как некий фундамент дальнейшего).

1. «ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Иных уж нет, а те далече.

Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 г., прислав, как вестника, еще осенью один небольшой отрывок («Ты в Россию пришла ниоткуда...»).

Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы.

Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями.

В ту ночь я написала два куска первой части («1913») и «Посвящение». В начале января я почти неожиданно для себя написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) — «Эпилог», ставший третьей частью поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые части.

Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.

Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.

8 апреля 1943 г.
Ташкент».

2. [*БЕЗ ЗАГЛАВИЯ (в дальнейших редакциях — на той же странице)*]

«До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит.

Ни изменять ее, ни объяснять я не буду.

«Еже писахъ — писахъ».

Ноябрь 1944 г.
Ленинград».

Но изменять и объяснять ее Анне Андреевне предстояло, и, как уже сказано, долго — более двадцати лет.

В редакции поэмы, означенной датой «18 ноября 1959, в Ленинграде» и заканчивающейся припиской: «Текст поэмы окончательный — ни добавлений, ни сокращений не предвидится», есть примечание к фразе предисловия: «Ни изменять ее, ни объяснять я не буду». Оно озаглавлено «Из письма к N.» и начинается с середины фразы.

3. «ИЗ ПИСЬМА К N»

...И Вы, зная обстановку моей тогдашней жизни, можете судить об этом лучше многих.

Осенью 1940, разбирая мой старый (впоследствии погибший во время осады) архив, я наткнулась на давно бывшие у меня письма и стихи, прежде не читанные мной. («Бес попутал в укладке рыться»). Они относились к трагическому событию 1913 г., о котором повествуется в «Поэме без героя».

Тогда я написала стихотворный отрывок — «Ты в Россию пришла ниоткуда...» в связи с стихотворением «Современница»[1]. Вы даже, может быть, еще помните, как я читала Вам оба эти стихотворения в Фонтанном Доме в присутствии старого шереметевского клена («А свидетель всего на свете...»).

В бессонную ночь 26—27 декабря этот стихотворный отрывок стал неожиданно расти и превращаться в первый набросок «Поэмы без героя». История дальнейшего роста поэмы кое-как изложена в бормотании под заглавием «Вместо предисловия».

Вы не можете себе представить, сколько диких, нелепых и смешных толков породила эта «Петербургская повесть».

Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкенте Х.[2], когда он сказал, что я свожу какие-то старые счеты с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства», поэма будет непонятна и неинтересна[3].

---

[1] Точнее — «Современнице» (автограф ЦГАЛИ). Это стихотворение под названием «Тень» вошло потом в цикл «В сороковом году».

[2] Анна Андреевна как-то обмолвилась при мне, что Х.— это А. М. Эфрос.

[3] В одном из экземпляров поэмы (авторизованная машинопись с правкой и добавлениями) последняя фраза изменена: «Тем же, кто не знает этих «петербургских обстоятельств», поэма будет не понятна и не занимательна». Далее говорится: «Менее свирепый, но абсолютно уверенный в своей правоте С., тоже в Ташкенте, приходил усовещивать меня, чтобы я отказалась от «Поэмы без героя», потому что это, во-первых, не поэма, во-вторых —недостойно меня» (ГПБ, № 184).

С последней фразой перекликается следующая запись «из дневника»: «Л. Н. Толстой утверждал, что хорошо только то произведение, которое

Другие, в особенности женщины, считали, что «Поэма без героя» — измена какому-то прежнему «идеалу» и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов («Четки», которые они «*так* любят»).

Тут первый раз в жизни я встретила вместо потока патоки искреннее негодование читателей, и это, естественно, вдохновило меня. Затем, как известно каждому грамотному человеку[1] . . . .

. . . .

и я совсем перестала писать стихи, и все же в течение пятнадцати лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь настигала меня (случалось это всюду — в концерте при музыке, на улице, даже во сне), и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя по-видимому оконченную вещь.

(«Но была для меня та тема
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут»

и

«Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черною жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой...»)

не помещается в рамки жанра, и восклицал: «Что такое «Мертвые души», что такое «Былое и думы»?» Когда С. пришел ко мне в Ташкенте (1942 г.) просить, чтобы я отказалась от «Поэмы без героя», потому что это не поэма — таких поэм, дескать, никто не писал, я ответила, что именно потому эта поэма, и привела как пример три имени (Пушкина, Некрасова, Маяковского) поэтов, произведения которых не вмещались в установленный для них жанр («Кавказский пленник», «Кому на Руси» и «Облако в штанах»). Отсюда же неудача «традиционного» «Возмездия» Блока (онегинская интонация в поэме XX века невыносима; думаю, что она была невыносима и гораздо раньше) и триумф не имеющего предшественников — «Двенадцати» (ГПБ, № 47; опубликовано в кн.: Книги. Архивы. Автографы. М., 1973).

В подкрепление позиции Ахматовой напомню мысль Ю. Н. Тынянова, высказанную им в статье «Промежуток»: «Символисты в своих больших вещах были под гипнозом стиховой повести XIX века. Недаром даже Вячеслав Иванов, когда ему приходилось писать поэму, употреблял такую готовую вещь, как строфа «Онегина». (Никто не помнит, что когда-то она тоже была не готовой.)» (Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1925, с. 576).

[1] Кусок письма кем-то сожжен.— *Примеч. А. А. Ахматовой.*

И неудивительно, что Z., как Вам известно, сказала мне: «Ну, вы пропали, она вас никогда не отпустит».

Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо . . . .
. . . .

1955. 27 мая
Москва».

В следующей редакции поэмы перед началом этого примечания-письма стоят слова: «Или так», а адресат назван N. N.

В окончательной редакции (1962) примечание-письмо почему-то вообще отсутствует.

А вот что я получил от Анны Андреевны потом, в разное время на отдельных листках:

4. «ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ»

Сегодня ночью (7 июня 1958) я увидела (или услышала) во сне мою поэму, как трагический балет. (Это уже второй раз — первый раз так было в 1946.)

Сны эти предсказаны стихами «Решки»:

А во сне мне казалось, что это
Я пишу для *** либретто[1]
И отбоя от музыки нет...

Будем надеяться, что это ее последнее возвращение и когда она вновь явится, меня уже не будет...

Но мне все же хочется отметить это событие, что я и делаю сейчас. Я помню все: и декорации, и костюмы, и

---

[1] Под тремя звездочками скрыто имя Артура Сергеевича Лурье (1892—1967) — друга А. А. Ахматовой на протяжении многих лет, композитора и музыковеда. Еще в 1921 г. Ахматова написала либретто для его балета «Снежная маска» (по Блоку). Уехав из России в 1922 г., он создал ряд симфонических и камерных произведений, оперу «Арап Петра Великого», оперу-балет «Пир во время чумы», которые так и остались не поставленными на сцене. Умер в США.

На «Поэму без героя» А. С. Лурье откликнулся музыкальным фрагментом «Заклинание». Как видно из многих записей, сохранившихся в архиве Ахматовой, она как-то связывала будущую музыку к своему «трагическому балету» именно с этим композитором, но в плане скорее абстрактно-поэтическом, чем реальном. Это чувствуется и в последних строчках публикуемого здесь наброска «Вместо предисловия».

большие лондонские часы (справа) с серебряным звоном, которые били новогоднюю полночь. (Белый зал Фонтанного Дома, освещенный факелами, и гости, гости, гости...)

О.[1] танцевала la danse russe revée par Debussy[2], как сказал о ней в Ц[арском] С[еле] Кир[илл] Вл[адимирович][3] в 1915 г., потом какой-то танец в шубке, с большой муфтой и в меховых сапожках (как на портрете С. Судейкина в Русском музее), в костюме Путаницы, руководила трагической кадрилью («Вижу танец придворных костей»), безумствовала козлоногой и плясала «Коломбиной десятых годов», со своими вечными партнерами — неверным демоническим Арлекином и «Дежурным Пьеро». (Мнимое благополучие.) Потом сбросила все и оказалась Психеей с нелетными бабочкиными крылышками и в густом теплом желтом сиянии. Победа жизни.

Метели затеяли новогодний бал на Марсовом поле — сквозь этот призрачный бал видно, как курносые павловцы возвращаются в свои казармы с крещенского парада на льду... Бьет барабан. Смена караула в Зимнем.

Кучера плясали, как в «Петрушке» Стравинского, Анна Павлова (Лебедь) летела над Мариинской сценой... Голуби ворковали в середине Гостиного двора (там продавали пахучие елки), перед угловыми иконами в пышных золотых окладах жарко горели неугасимые лампады. Блок ждал Командора[4], я с Б. А.[5] возвращалась с генеральной репетиции «Маскарада» (25 февраля 1917)[6] (где Мейерхольд и Юрьев получили последние царские подарки —

---

[1] Ольга Глебова-Судейкина — «героиня» первой части «Поэмы без героя». Артистка Театра литературно-художественного кружка, или, иначе, Суворинского театра в Петербурге. В пьесе Юрия Беляева «Путаница» играла главную роль. Была замужем за известным художником С. Ю. Судейкиным. С Анной Андреевной была связана многолетней дружбой, одно время они жили вместе. Умерла в Париже 19 января 1945 г.

[2] Русский танец — сквозь грезы Дебюсси *(франц.)*.

[3] Очевидно, Романов, великий князь.

[4] См. стихотворение Блока «Шаги Командора», 1912 г.

[5] Речь идет о Борисе Анрепе.

[6] В одном из экземпляров этого предисловия (в ГПБ) рукой А. А. Ахматовой вписана строфа, которую она впоследствии одно время предполагала включить в текст «Решки»:

Там я рада или не рада,
Что иду с тобой с «Маскарада»,
И куда мы с тобой дойдем,—

часы), когда кавалерия лавой шла по Невскому[1]... Немцы бомбили мосты, в музыке гробовой звук — это «зашивают» город (август 1941).

Седьмая симфония, увозя немецкий марш, возвращалась в родной эфир, гость из будущего промелькнул в глубине зеркала[2]. Это называется — сон в руку!

Не хватило только незнакомого человека из другого столетия, который должен был принести ветку мокрой сирени, но до его появления оставался еще год, а два другие года до «смертельного полета» самой поэмы. (10 февраля 1960)[3]. Автор музыки, которая не была написана и все время звучала так, что мне о ней говорили самые разные слушатели и читатели, еще не зная о ее (т. е. поэмы) существовании. (Приснится же!) И этой *музыке надлежало безмолвствовать еще 1 1/2 года.*

Подчеркнутое приписано 14 окт[ября] 1960 г. Ордынка.
7 июня 1958 г.
Красная конница».

5. [*БЕЗ ЗАГЛАВИЯ*]

«Эта поэма — своеобразный бунт вещей. ***[4] вещи, среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем. Они ожили как бы на

Но наверно вокруг тот самый
Страшный город Пиковой Дамы,
С каждым шагом все дальше дом.

В ГПБ сохранился вариант двух последних строк:

Старой ведьмы, Пиковой Дамы
Город. Где наш с тобою дом?

[1] С этими строками перекликается, по-видимому, более поздняя попытка определить момент зарождения поэмы: «Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 октября 1917 г.). Как знать?!» (ЦГАЛИ).

[2] Первая часть Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича была вывезена автором из осажденного Ленинграда на самолете 29 сентября 1941 г. (Он не был спутником Анны Андреевны по полету, как написано в книге В. М. Жирмунского, он вылетел из Ленинграда через день после нее.)

[3] Дата приписки этого абзаца.

[4] ***, очевидно, означают пропущенное слово: «Ольгины» или «су-

мгновенье, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь непохожие друг на друга периоды моей жизни, когда я делала совсем другое и думала о другом.

Поэма оказалась вместительнее, чем я думала вначале. Она незаметно приняла в себя события и чувства разных временных слоев, и теперь, когда я, наконец, избавилась от нее,— я вижу ее совершенно единой и цельной. И мне не мешает, что, как я сказала в Ташкенте:

Рядом с этой идет другая...

Красная конница. Воскресенье. Март. 1959».

В одном из авторизованных списков поэмы, на полях «Решки», возле строфы:

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила...
Я зеркальным письмом пишу,
И другой мне дороги нету —
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу,—

рукой А. А. Ахматовой вписана строфа:

Вот беда в чем, о дорогая,
Рядом с этой идет другая,
Слышишь легкий шаг и сухой, —
А где голос мой и где эхо,
Кто рыдает, кто пьян от смеха,
И которая тень другой?

Строфа эта вписана чернилами, зачеркнута карандашом. Тем же карандашом написано сбоку: «Не надо».

Следующий текст был прислан мне Анной Андреевной вместе с одним из последних ее стихотворений поздней осенью того же 1961 года из Ленинграда:

дейкинские». См. в поэме строки о «зеркале», а также — «Бес попутал в укладке рыться», «А над тем флаконом надбитым» и т. п. Своих «вещей» у Анны Ахматовой в то время оставалось так мало, что «бунтовать» было нечему.

6. «ЕЩЕ О ПОЭМЕ

...Сейчас я поняла: «Вторая» («Рядом с этой идет другая...»), которая так мешает чуть ли не с самого начала,— это просто пропуски, это незаполненные (Ромео не было, Эней, конечно, был) пробелы, из которых иногда, почти чудом, удается выловить что-то и вставить в текст. К этому, в сущности, сводится моя деятельность, которая так раздражает некоторых читателей. К моему огорчению, эти куски часто называют «жемчужинами» и клянутся, что они лучше окружающего текста[1]. (Так было с музыкальным отступлением о «госте из будущего», 1-я главка.)

Похоже на то, что я пропустила все лучшее, уступив его, скажем, музыке, и написала все худшее, но лучшее продолжает тесниться и местами прорывается в печатный (?) текст, неся с собой тень, призрак музыки (но никак не музыкальность в банальном смысле), в которой оно пребывало. Оттого и незаметны «швы» (что так изумляет некоторых, в частности, Озерова[2]).

Ощущение Канунов, Сочельников — *ось,* на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель (примеры: «Вы откуда?», «...Что угодно может случиться, но он будет упрямо сниться...»). Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух (Ветер завтрашнего дня). Читатель и слушатель попадает в этот вращающийся воздух, отчего и создается магия, вызывающая головокружение и называемая некоторыми (Л. Я. Гинзбург) запрещенным приемом («Не боюсь ни смерти, ни срама,— это тайна без криптограммы — запрещенный этот прием»).

Но это и то, чего хотели, между прочим, добиться символисты и что они проповедовали в теории, но чего они не могли достичь, когда начинали писать сами,— как сказал Жирмунский летом 60-го года в Комарове.

А.

31авг. 1961
Комарово».

---

[1] Так произошло на днях с куском: «Кто-то с ней «без лица и названья»...— «а теперь прощаться пора».— *Примеч. Ахматовой.*

[2] Л. А. Озеров — поэт и литературовед, один из исследователей творчества Ахматовой, автор ряда статей о ней.

7. [БЕЗ ЗАГЛАВИЯ]

«...Она шире... Так сказал Вл. Павл. Мих. [?] Вот это чувство незаполненных пустот, где что-то рядом, т. е. мнимо незаполненных, потому что, может быть, *главное* как раз там, и создает чувство близкое к волшебству. Эти якобы пустоты и темноты вдруг освещаются то солнцем, то луной, то петербургским фонарем и оказываются то куском города, то тайгой, то гостиной Коломбины, то шереметевским чердаком, по которому кружит адская *арлекинада* «Решки». [Без даты]

8. [БЕЗ ЗАГЛАВИЯ]

«Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна. Я как дождь проникаю в самые узкие щелочки, расширяю их — так появляются новые строфы. За словами мне порой чудится петербургский период русской истории:

Да будет пусто место сие,

дальше Суздаль — Покровский монастырь — Евдокия Федоровна Лопухина[1]. Петербургские ужасы: могила ца-

---

[1] «Быть пусту месту сему» — пророчество Петербургу опальной жены Петра I — Евдокии (Авдотьи) Федоровны Лопухиной перед отправкой ее в заточенье, в суздальский Покровский монастырь. В двух последних редакциях «Поэмы без героя» это пророчество взято эпиграфом к третьей части — «Эпилогу» (второй эпиграф — из И. Анненского:

Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета).

Напомню также строки из 3-й главы первой части:

И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман...

И еще. Можно предположить внутреннюю связь между этим настойчивым возвращением Ахматовой к историческому образу отрешенной от «ложа и стола» царицы с одной из «пропущенных» строф «Решки»:

Торжествами гражданской смерти
Я по горло сыта. Поверьте,

ревича Алексея, смерть Петра, Павла, Параша Жемчугова, дуэль Пушкина, наводнение, [...] блокада. Все это должно звучать в еще не существующей музыке. Опять декабрь, опять она стучится в мою дверь и клянется, что это в последний раз. Опять я вижу ее в пустом зеркале, куда ушел Гость из будущего, и во сне.

Ордынка. 1961».

Следующее продиктовала, вернее начала (кто-то помешал) диктовать мне Анна Андреевна 1 февраля 1962 года в комаровском Доме творчества:

9. [БЕЗ ЗАГЛАВИЯ]

«Героиня поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О. Судейкиной. Это скорее портрет эпохи, это 10-е годы, петербургские и артистические. А так как Ольга Судейкина была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она всего ближе к Коломбине. (Остальное — в моей поэме.) Говоря языком поэмы, это тень, получившая отдельное бытие и за которую никто — даже автор — не несет ответственности. Внешне она предельно похожа на Ольгу (смотри портрет Судейкина в Русском музее, в роли Путаницы)...»

10. «М[ОЖЕТ] Б[ЫТЬ],ИЗ ДНЕВНИКА

Я сразу увидела и услышала ее всю — какая она сейчас (кроме войны, разумеется), но понадобилось двадцать два года, чтобы из первого наброска выросла вся поэма. На месяцы, на годы она закрывалась герметически, я забывала ее, я не любила ее, я внутренне боролась с ней. Работа над ней, когда она подпускала меня к себе, напоминала проявление фотографической пластинки. Там уже все было: Демон всегда был Блоком, Верстовой столб — Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы. Характеры развивались, менялись, жизнь приводила новые дейст-

---

Вижу их, что ни ночь, во сне.
Отлученною быть от ложа
И стола. Пустяки! Но негоже
Выносить, что досталось мне!

Это ли не свидетельство становившейся автору все более явственной «вместительности» поэмы?

вующие лица (Гость из будущего), кто-то уходил (в Эпилоге). Борьба с читателем продолжалась все время. Помощь читателя (особенно в Ташкенте) — тоже. Иногда мне казалось, что мы пишем ее все вместе, иногда она вся устремлялась в балет, и тогда ее ничем нельзя было удержать. Я думала, что она там и останется навсегда, под рожденной ею музыкой, как могила под горой цветов. Я писала некое подобие балетного либретто, но потом она возвращалась, и все шло по-старому. [...]

7 декабря 1959».

(С более поздней правкой (1962—1963): «двадцать два года» вместо «двадцати лет».)

На последних строках этой записи необходимо остановиться, и даже довольно надолго, чтобы стало яснее, куда «устремлялась» поэма и откуда автору приходилось порой чуть ли не силой ее возвращать.

Сон о поэме, о котором шла речь выше («Сегодня ночью (7 июня 1958) я увидела (или услышала) во сне мою поэму, как трагический балет»), недаром был сном повторным («Это уже второй раз,— первый раз так было в 1946»). Сон оказался властительным, он заставил автора многократно к нему возвращаться уже наяву и на протяжении нескольких месяцев — судя по записям на отдельных листах и в записных книжках, с декабря 1959 года до конца марта 1960-го. К этому времени относится множество записей «либретто трагического балета», разрозненных и обрывочных. Читая эти записи и сопоставляя их с поэмой, теперь, кажется, нетрудно понять их подспудное внутреннее значение.

Нет, это не «балетное либретто», предназначенное для постановки спектакля. Спектакля никакого не будет, и автору это известно заранее, хотя в одной из заметок как будто даже обозначен тот особый жанр, в который этот «балет» мог бы вылиться: «Разумеется, не в классический, а в некое танцевальное действо с пением за сценой и т. д.» (ГПБ). Перед нами не литературный каркас будущего спектакля по мотивам «Поэмы без героя» или хотя бы по мотивам сюжета первой ее части, «Петербургской повести», а нечто совсем другое. Мне кажется, что это скорее всего одно из наиболее неожиданных порождений *самой поэмы,* один из самых драматических эпизодов работы над

ней, точнее — борьбы автора с самим собою за то, чтобы она состоялась во всей своей цельности.

В этом «балетном либретто» даже самому далекому от балета читателю не может не броситься в глаза его удивительная «не-балетность». То и дело в его фрагменты и варианты настойчиво вплетаются темы, никаким образом не связанные с хореографией, с каким бы то ни было «танцевальным действом». Так, сюда входят картины или даже скорей атмосфера художественной и литературной жизни Петербурга 10-х годов, облики знаменитых артистов, режиссеров, композиторов, поэтов и их друзей. В книге «Творчество Анны Ахматовой» В. М. Жирмунский приводит, например, найденный им в одной из записных книжек «набросок сцены в художественном бюро Добычиной, где продавались в те годы картины модных художников «Мира искусства». Оживают развешанные по стенам известные их портреты: Шаляпин «в шубе», Мейерхольд, Павлова — Лебедь, Тамара Карсавина, Саломея [Андроникова], Ахматова, Лурье, Кузмин, Мандельштам, Блок, молодой Стравинский, «Велимир I» (Хлебников), «Маяковский на мосту» (подразумевается, вероятно, поэма «Человек»); видно, как Городецкий Есенин, Клюев, Клычков пляшут «русскую»; там «башня» Вяч. Иванова, будущая bienheureuse Marie — Лиза Караваева *читает* «Скифские черепки»[1]. Все смутно, отдаленно, еще [не?] случилось, но в музыке уже все живет».

Если еще можно как-то представить себе мимически «оживающих» в современном балете Анну Павлову и Карсавину или — в карикатуре — пляшущих «русскую» «крестьянских поэтов», то все остальное здесь ни к балету, ни к балетной музыке ни малейшего отношения явно иметь не может. А вот к биографии Ахматовой — самое непосредственное (попытка «заземления» поэмы). За немногими исключениями эти характерные фигуры литературного и музыкально-артистического Петербурга 10-х годов были

---

[1] Е. Ю. Кузьмина-Караваева, автор сборника стихов «Скифские черепки» (1912, изд. «Цеха поэтов»), уехав в 1919 г. во Францию, впоследствии стала православной монахиней под именем «мать Мария». Во время гитлеровской оккупации она участвовала в Сопротивлении, спасала евреев от преследования гестапо. Была арестована и погибла 31 марта 1945 г. в лагере Равенсбрюк, добровольно заменив собой другую заключенную, беременную женщину, назвавшись ее именем, чтобы быть отправленной вместо нее в газовую камеру.

Слово «читает» выделено мною.— *В. В.*

связаны с ней более или менее близким личным знакомством; среди них названы и те, кто принадлежал к ее ближайшим друзьям.

В другом фрагменте, намечающем контуры сцены в спальне «героини» (или «Коломбины», или просто «О», т. е. Ольги Глебовой-Судейкиной), тоже фигурирует Мейерхольд, но уже в иной функции, на этот раз непосредственно режиссерской. Здесь он руководит постановкой некоего вводного «спектакля в спектакле» и даже назван Демоном, может быть, за инфернальное могущество своей фантазии (на этот раз Демон — он, а не Блок, как в поэме). Режиссирует он и какие-то отрывочные воспоминания и даже самую роль автора: «Мейерхольдовы арапчата раздвигают второй, легкий занавес, показывают город Питер, Петрушку, трактир, тропку, тюрьму, Вяземскую лавру — все, что придется. Сам Мейерхольд — Демон — руководит представлением. Потом прячут все, делают сцену торжественной — автор превращается в хор. Вс[еволод] Эм[ильевич] продолжает тут же создавать из ничего — Нечто» (ГПБ).

Очень существенно, что Мейерхольд или — в другом варианте — Мейерхольдовы арапчата (реминисценция постановки «Дон-Жуана» в Александринском театре 1910 г.), разворачивая свой «спектакль в спектакле», показывают «героине» и зрителю отнюдь не театральные действенные эпизоды, а только какие-то картины, туманно обобщенные образы Петербурга, «старого города Питера», его окраин, его «дна» (Вяземская лавра), разных обличий его толпы, его уличной жизни — и дневной, и вечерней, и ночной сразу, слитно. Это тоже не балет, а что-то совсем другое.

Столь же далеки по своей природе от хореографии, даже при самом смелом и широком представлении о ее современных возможностях, намеченные на страницах «либретто» картины далекой и близкой истории Петербурга: сцена в Суздале, в Покровском монастыре, где развенчанная царица предает проклятью новорожденный город на Неве и где тут же, рядом, при поворотах сцены, за опускающимся прозрачным занавесом, наплывом, миражем, сквозь петербургские метели и вьюги, в сопровождении то военного марша, то далеких фабричных гудков, то зловещего барабанного боя, то каких-то неявственных «гулов будущего», возникает видение марширующих на Марсовом поле перед своими казармами «курносых

павловцев»,— и тут же массовых похорон на том же Марсовом поле в марте 1917 года; проходят вдали матросы, даже где-то маячат «Двенадцать» Блока, «но вдалеке и не реально». А в других набросках — «гвардия под ружьем на льду Невы» и превращение гвардейского парада, принимаемого царем, «в войну 1914 года». В одном из вариантов финала — грандиозный пожар, зрелище которого вдруг открывается за вырастающими и распахивающимися дверями квартиры «Коломбины» («пылает *не только* дом Адамини»,— подчеркивает Ахматова). Где-то «уже завывает первая сирена 1941-го». Какая же мыслимая театральная сцена могла бы принять и вместить подобное?

Ближе всего к балету, как и следовало ожидать, оказывается фабула первой части поэмы, «Петербургской повести». В «либретто» те же «герои» и та же композиционная схема. В прологе или первой картине — вторжение новогоднего карнавала теней в одиночество автора, но автор здесь тоже «тень», обозначаемая буквой X — «Икс[1], ее атрибуты — «шаль воспетая», листы сжигаемых в печке рукописей, свиток — поэма в руке. Среди масок — «Коломбина, Арлекин и Пьеро», их «банальный танец».

В конце пролога — «видение: мертвый драгун «между печкой и шкафом».

Вторая картина — спальня «героини», где она принимает гостей и где происходит ее свидание с «героем» — юным драгуном; за окнами или за раздвигающимися стенами спальни — «старый город Питер», призрачно вырастающий в различных вариантах «видений сквозь метель» и как бы выманивающий «героев» наружу, на улицы, на площади и окраины, в городскую толпу. (Есть у Ахматовой в незаконченном стихотворении «Городу» такая строчка: «И подсунувший тень миража...» Она здесь может вспомниться.) Сюда же вкраплено множество как бы жанровых картинок, типичных для Петербурга 10-х годов (даже «Бродячая собака», даже один из царскосельских малых дворцов, где «героиня»—«Коломбина»— танцует русскую «вместе с пятью другими коломбинами». Где-то здесь же мелькают и фигуры отнюдь не жанровые — Распутин (дважды), Вырубова).

[1] Вряд ли случайно той же буквой X обозначается и главный персонаж, Автор, в пьесе «Энума Элиш» — «Там вверху». Но взаимосвязь этого произведения с «Поэмой без героя», указанная самой Ахматовой в одной из ее записных книжек, должна быть предметом особого исследования.

И наконец — развязка и финал: самоубийство драгуна у дверей его «Коломбины», кульминация «действа», в подоплеке которой подлинное трагическое событие петербургской хроники 1913 года.

Но странно: вот ведь и здесь, в этих наиболее «балетных» фрагментах «либретто», окрашенных то мелодрамой (развязка), то фантастикой «петербургской гофманианы», то петербургским уличным бытом (фигуры проходящих, торгующих, пьяных; нищие, «пожарный и толстая кухарка», шарманщик, «проститутка и развратник, по Блоку»),— как много и здесь набросано яркого, живописного, зорко выхваченного из прошлого, но не сценического, не театрального по существу, статичного внутренне, несмотря на бурную внешнюю динамику всех этих наплывов и «чистых перемен» (т. е. перемен места действия, происходящих без закрытия занавеса).

А в финале одного из набросков «либретто» ко всему этому неожиданно примешивается и нечто другое, тоже «картинное», но уже в ином смысле, с явственно ощутимым налетом декадентства 10-х годов, однако совсем без сопровождающей подобные мотивы в поэме жесткой и горькой иронии.

Метафоры поэмы тут вдруг как бы прозаически реализуются, многозначный символ становится плоскостным и обидно несложным. Так,проскользнувшая в начало поэмы «какая-то лишняя тень», таинственный некто «без лица и названья», присутствие которого среди ряженых новогоднего карнавала можно было разве лишь смутно угадывать (судьба? расплата? тайная весть о неизбежном?), здесь,в «либретто», оборачивается почти банальным «неизвестным», спутником «Коломбины», который ее разлучает с измученным ревностью драгуном. Правда, под белой перчаткой у него не оказывается руки, а когда он снимает маску, под ней нет лица,— но ведь эта расшифровка скорее в духе «плясок смерти» на декадентских картинках 10-х годов, чем в духе «Поэмы без героя».

Вот развязка и финал («Finale») «балета» в наиболее характерном варианте:

«Дверь в квартиру Коломбины распахивается, она вбегает к себе. Лишняя Тень сходит вниз по лестнице, теряя маску, под которой нет лица. Драгун выходит из ниши, вынимает револьвер. Хор за сценой. Из двери напротив опять выходят два призрака — две тени милые, два данные

судьбой... (Монахиня и цыганка)[1]. Выстрел. Гаснет свет. Драгун падает. Закутанная в черные кружева, смертельно бледная, с восковой свечой, выходит Коломбина и становится на колени у тела драгуна. Кладет на его грудь розу. Другая тень, в таких же черных кружевах, с такой же свечой, отражаясь в зеркалах, подымается на лестницу. В руке не роза, а свиток — поэма. Занавес» (ГПБ).

Читая это, трудно поверить, что «свиток» в руке «другой тени» — авторская рукопись «Поэмы без героя». Так же трудно, как представить себе хотя бы на мгновенье Блока среди «мистиков» его «Балаганчика» или в образе Автора из той же пьесы.

В других набросках «балетного либретто» «тень автора», названная буквой X, столь же неожиданно обретает достоверность почти что автобиографическую, несмотря на загадочность некоторых шифров и аллюзий. В «лирических отступлениях», уже без какой-либо связи с сюжетом «действа», тоже наплывами, тоже за легким занавесом звучат воспоминания о царскосельском парке, «в первый раз — трагическом», «с лестницей Камероновой галереи», с черными лебедями на озере, потом — воспоминания о Фонтанном доме в 1941 году («Ночь. Спиной к зрителю — *тень* (Икс) на больших белых листах что-то пишет и бро-

---

[1] Это тени из прошлого «героя», тени беззаветно любивших его и погубленных им.

Две тени милые — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые —

строки из черновой рукописи «Воспоминания» Пушкина 1828 г.

В четвертую главу «Петербургской повести» Ахматова одно время хотела включить еще две строфы (ГПБ):

И он слышит слова молений,
Вкруг него — дорогие тени,
Он их видит, другие нет.
И сияет в ночи алмазной,
Как одно виденье соблазна,
Тот единственный силуэт.

Институтка, невеста, Джульетта,
Не дождаться тебе корнета...
В монастырь ты уйдешь тайком.
Нем твой бубен — моя цыганка,
И уже почернела ранка
У тебя под левым соском.

сает в живой огонь. Клен в окне. Звезда. В зеркале — Гость из будущего, замурованный в стекле в наказание за свой грех».) И снова Фонтанный дом, но уже в 1946 году: «Две тени друг против друга за столом. *Всё* — в музыке. Клен в окне... Клятва... Прощание... Он уходит, она падает на постель. Он возвращается, входит в зеркало и остается в нем навсегда. Ее уводят» (ГПБ).

Но это все уже не имеет прямого отношения к тому, что Ахматова назвала (и, если подумать, назвала точно) «неким подобием балетного либретто». Это уже из области тех попыток «заземления» «Поэмы без героя», о которых пойдет речь в следующем, вероятно последнем по времени написания, ее послесловии.

11. «ЕЩЕ О ПОЭМЕ»
[*начало 60-х гг.*]

«Она не только, с помощью скрытой в ней музыки, дважды уходила от меня в балет. Она рвалась обратно, куда-то в темноту, в историю («И царицей Авдотьей заклятый...» — «Быть пусту месту сему»), в петербургскую историю от Петра до осады 1941—1944 гг. или, вернее, в петербургский миф (Петербургская Гофманиана)[1].

(Вообще же это апофеоз 10-х годов во всем их великолепии и их слабости.)

Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал («И я рада или не рада, что иду с тобой с «Маскарада»...). Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри), распахиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое, тени притворяются теми, кто их отбросил, все двоится и троится — вплоть до дна шкатулки.

И вдруг эта фата-моргана обрывается. На столе просто стихи, довольно изящные, искусные, дерзкие. Ни таинственного света, ни второго шага, ни взбунтовавшегося эха,

---

[1] Как Плутарх, который начинает с мифических времен и кончает своим дядей или дедом, дружившим с поваром Антония.— *Примеч. Ахматовой.*

ни теней, получивших отдельное бытие,— и тогда я начинаю понимать, почему она оставляет холодными некоторых своих читателей. Это случается, главным образом, тогда, когда я читаю ее кому-нибудь, до кого она не доходит, и она, как бумеранг (прошу извинить избитое сравнение), возвращается ко мне, но в каком виде (?!), и раня меня самое. Попытка заземлить ее (по совету покойного Галкина[1]) кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместья. Ни цыганки на заплеванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей, ни Горячего Поля [карандашом вписано: ни о Хлебникове],— она не хочет ничего этого[2]. Она не пошла на смертный мост с Маяков-

---

[1] С. З. Галкин — поэт, драматург, переводчик. Умер в 1960 г.

[2] В одном из авторизованных экземпляров поэмы (ГПБ) в 3-й главе 1-й части, после строки «Как пред казнью бил барабан», карандашом вписаны, а потом вычеркнуты («не надо») следующие две строфы:

Словно память «Народной воли».
Тут уже до Горячего Поля,
Вероятно, рукой подать,
И смолкает мой голос вещий,
Тут еще чудеса похлеще,
Но уйдем, мне некогда ждать.

За заставой воет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка,
Матерится мастеровой,
Паровик идет до Скорбящей,
Дальше только сумрак смердящий,
У тюрьмы гигант часовой.

16 янв. 1961. Ордынка

В том же году эти строфы были превращены автором в самостоятельное стихотворение. Причем в них произошли существенные изменения:

За заставой воет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой.
В черном ветре злоба и воля.
Тут уже до Горячего Поля,
Вероятно, рукой подать.
Тут мой голос смолкает вещий,
Тут еще чудеса похлеще,
Но уйдем — мне некогда ждать.

ским, ни в пропахшие березовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портерные, где на стенах корабли, а вокруг тайна и петербургский миф[1],— она упрямо осталась на своем роковом углу у дома, который выстроили в начале XIX века бр. Адамини [карандашом: откуда видны окна Мраморного дворца, который, несмотря ни на что, сладостно связан с ней музыкой, [но] никак в ней не отразился][2]. Один раз я хитростью выманила ее на Шереметевский чердак («Решка»), скрыв, что под этим еще кроется Ташкент, и еще раз само Время увело ее почти к волнам Тихого океана».

Здесь приведено, наверно, далеко не все, что сохранилось из написанного Анной Андреевной по поводу «Поэмы без героя». Но и этого достаточно, чтобы понять, ради чего она как будто изменяет своему первоначальному отказу от каких бы то ни было попыток «сделать поэму более понятной».

Читая эти фрагменты один за другим, мы только все больше убеждаемся в том, что никакого «ключа» к тайнам поэмы они нам не дают, никаким «прожектором» их не освещают, да и какой настоящий поэт взял бы на себя такую странную, антипоэтическую задачу? Попытки Ахматовой добиться полноты понимания своей поэмы не имеют ничего общего с каким-либо упрощением или облегчением пути к ее сложным подтекстам, к ее духовной сути. В этом смысле категорическое «Еже писахъ — писахъ» остается в полной силе.

В своих постскриптумах к поэме Ахматова ничего нам не поясняет, она как будто только хочет сама до конца

Комментарий к реалиям этих строф дан В. М. Жирмунским в кн.: А н н а А х м а т о в а. Стихотворения и поэмы (Большая серия «Библиотеки поэта». Л., 1976, с. 522):

«П а р о в и к и д е т д о С к о р б я щ е й», т. е. до часовни «Божьей матери всех скорбящих радости» при Императорском стеклянном заводе на Шлиссельбургском тракте (ныне Ломоносовский фарфоровый завод). Рабочий район за Невской заставой был соединен с нынешней площадью Восстания «паровой конной». Г о р я ч е е П о л е — пустырь за Невской заставой, в прошлом место мусорной свалки, где находили убежище преступные элементы старого Петербурга».

[1] Драма А. Блока «Незнакомка».

[2] В Мраморном дворце А. А. Ахматова жила с 1924 по 1926 г. в служебном корпусе, в квартире своего второго мужа В. К. Шилейко, с которым уже давно фактически разошлась.

разобраться, почему все получилось у нее таким сложным и почему с этим ничего нельзя поделать. Создается впечатление, что, вместо того чтобы прояснить поэму другим, она все еще продолжает выяснять свои собственные с ней отношения (как когда-то: «У меня не выяснены счеты // С пламенем, и ветром, и водой...»), продолжает как бы ощупью пробираться к тайным причинам ее незаметно возникшего и все еще продолжающегося своевластия.

Она, может быть, и не замечает, как при этом на «события и чувства разных временных слоев», которые «незаметно приняла в себя поэма», теперь в ее заметках наплывают новые временные сдвиги, как возникают новые загадки вокруг и без того достаточно «зашифрованных» строк. Она не замечает, как превращаются всего лишь в колоритную иллюстрацию к поэме рассыпанные по листкам ее послесловий наиконкретнейшие реалии литературно-театрально-светской атмосферы Петербурга 10-х годов (все эти декорации, и костюмы, и «крылышки», отголоски царскосельской дворцовой болтовни, «пахучие елки» и горящие золотом иконы в углах Гостиного двора, даже «большие лондонские часы (справа) с серебряным звоном» в каком-то отлично знакомом ей бальном зале и т. д. и т. п.).

Не замечает она тщетности своих усилий, впрочем, только до поры до времени. В конце концов очень даже заметила. И однажды продиктовала мне из своей записной книжки следующее: «Еще одно интересно: я заметила, что чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее, что всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу и не хочу (не смею) и все мои объяснения, при всей их узорности и изобретательности, только запутывают дело,— что она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила».

Но тут же, на тех же разрозненных листках, среди обрывков сна, в котором давно законченная поэма вдруг привиделась автору «трагическим балетом», среди обрывков воображаемого письма о поэме кому-то или обрывков разговора о ней с самой собой, среди всех этих тщетных, по-видимому, попыток разглядеть и расслышать ее до конца, начинает постепенно вырастать, становясь все более явственным и даже настойчивым, одно чрезвычайно важное для нас признание. Признание это говорит о присутствии в поэме, наряду с ее замыслом, с ее сюжетной основой,

еще некоей *«Второй»* — силы, поступи, ипостаси, — существительное нам предоставляется угадать самим. Эта «Вторая» существует как бы над сюжетом, однако постоянно и властно в него вторгается, неизбежно его подтачивая. Она самовольно расширяет границы сюжета и даже как будто отрицает его самоценную значительность. Больше того, она вообще не признает никаких границ поэмы, делает ее сверхвместительной (чтобы не сказать «бездонной») и неотступно ведет автора своим особым, извилистым и мучительным ходом.

Мы узнаем, что присутствие этой «Второй» смутно ощущалось автором с самого начала, но только теперь, пытаясь осмыслить на листках своих послесловий шаг за шагом весь путь создания поэмы, автор наконец находит ее истоки (собственная биография, жизнь, судьба — в вихрях и гулах времени), а вместе с тем и причину ее могущества (музыка — во всеобъемлющем смысле этого чуда, отнюдь не «музыкальность» в банально-поверхностном смысле этого расхожего слова).

В одном из послесловий Ахматова готова допустить, что в своей поэме она «пропустила все лучшее, уступив его, скажем, музыке, и написала все худшее, но лучшее продолжает тесниться и местами прорывается в печатный (?) текст[1], неся с собой тень, призрак музыки... в которой оно пребывало». Для нас особенно важна вторая часть этого допущения: «продолжает тесниться», «местами прорывается». Это и есть в поэме «Вторая», родившаяся из музыки.

И действительно, не этой ли «Второй», не этой ли «музыкой», не этим ли мощным и взрывчатым поэтическим контрапунктом предопределены неожиданные «отступления» — «курсивы» «Петербургской повести», а потом головокружительные вылеты «Решки» в самые глубокие зоны размышлений «о времени и о себе»? И можно ли было заранее предвидеть, что в силу той же внутренней музыки, которая постепенно и незаметно овладела *всем* произведением, доведенное до белого каления лирическое естество двух первых частей перельется (опять-таки без единого «шва») в такую ширь «Эпилога»?

Ахматова ничего не говорит в своих заметках о музыке,

---

[1] «Печатный» здесь значит всего лишь — напечатанный на пишущей машинке, отсюда и вопросительный знак в скобках.

присущей поэме в другом плане, чисто стихотворном. А между тем, даже впервые читая «Поэму без героя», невозможно не испытывать на себе силу тех музыкальных токов, которые идут от ее стихотворного волшебства — от ее особенного, незаметно завораживающего ритма, от обманчиво бесхитростной мелодики, от совсем не эффектной, но тончайшей инструментовки звуковых повторов и чередований — этой божией подсказки сверхчуткому слуху поэта.

Можно не сомневаться, что в звучании внутренней музыки поэмы участвует этот стремительный бег ахматовского стиха, который здесь вольно сочетает в себе стопы анапеста (◡◡—́) и ямба (◡—́), размеров, как бы восходящих от безударности к ударению («вперед, раскинув руки» — по образному определению Пастернака).

Даже читателя, совсем не разбирающегося в том, как строятся стихи, я уверен, невольно захватывает эта полная свобода в переходах, переплесках, переливах анапестических и ямбических стоп ахматовского стиха. А стих этот тут же становится еще более вольным и упругим от едва заметных перебоев ритма, от ритмических вариаций: то это легонький разбег «лишней» анакрузы (один или два безударных слога перед первой стопой размера), то как бы невзначай падающая гирька стопы противоположного размера — хорея (—́◡) или дактиля (—́◡◡), которая «незаконно», на неуловимую долю секунды как бы стопорит привычный аллюр основного, анапесто-ямбического ритма (это так называемый «дольник»).

Внутренняя музыка поэмы внятно доходит до нас и через магию «ахматовской строфы» с ее особой мелодической волной, то длинной, замедленной, отяжеленной нагнетанием одних и тех же парных, тройных, иной раз шестикратно повторенных рифм, то укороченной прибоем их быстрой и резкой смены. Обычно ахматовская строфа состоит из шести стихов, объединенных между собой тремя рифмами по схеме *а — а — в — с — с — в;* например:

Ты ли, Путаница-Психея, *(а)*
Черно-белым веером вея, *(а)*
Наклоняешься надо мной, *(в)*
Хочешь мне сказать по секрету, *(с)*
Что уже миновала Лету *(с)*
И иною дышишь весной. *(в)*

Но бывает, что число стихов в строфе увеличивается; тогда система рифмовки варьируется, появляются двойные и тройные созвучия. Бывает, что две соседние строфы объединяются одними и теми же рифмами. Все это — тоже музыка, и музыка, властно воздействующая на нас.

И тем не менее в своих прозаических постскриптумах к поэме Ахматова говорит не об этой ее музыке.

Она говорит о музыке как о стихии, как о явлении, не только от поэта не зависящем, но, наоборот, им владеющем, словно о каком-то бушующем вокруг него потоке, из которого иногда «почти чудом удается выловить что-то и вставить в текст», заполняя зияющие «пробелы». Однако из этой стихии музыки («скажем, музыки»,— осторожно говорит Ахматова) в поэму прорвалась «Вторая» и из нее же возникло пронизывающее всю поэму «ощущение Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель... Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух». Не мало! Но многое, по-видимому, так и осталось нерасслышанным и потому невысказанным, многое еще продолжает тайно и глухо звучать, мучить, преследовать, сниться. В послесловиях Ахматовой, прерывистых, кратких, без начала и конца, с наслоениями торопливых позднейших приписок, все еще дают себя знать ее бессонные ночи, все еще сказывается изматывающая борьба за внятность и цельность поэмы.

В книге Кееса Верхейля «Тема Времени в поэзии Анны Ахматовой («The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova»), изданной в Гааге в 1971 году, впервые цитировалось еще следующее из «записной книжки» А. А. Ахматовой: «...Вот эту возможность звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова, Жирмунский и имеет в виду, говоря о «Поэме без героя». Оттого столь различно отношение к поэме читателей. Одни сразу слышат это эхо, этот второй шаг. Другие его не слышат и просто ищут крамолы, не находят и обижаются. Все это я сообразила очень недавно, и, возможно, это и станет моим разлучением с поэмой». Затем приведен стихотворный отрывок из той же «записной книжки»:

И, уже заглушая друг друга,
Два оркестра из тайного круга
Звуки шлют в лебединую сень.
. . . .

Но где голос мой и где эхо,
В чем спасенье и в чем помеха,
Где сама я и где только тень?
Как спастись от второго шага...

(Теперь эта «записная книжка» передана семьей Ардовых Пушкинскому дому, что дает возможность прочитать и те строки записи, которые предшествуют цитате К. Верхейля. Среди них есть для нас знаменательные. Защищая свою поэму от уже начавшихся кривотолков и поверхностных, безответственных оценок, Ахматова пишет:

«Триптих (поэма.— *В. В.)* ничем не связан ни с одним из произведений 10-х годов, как хочется самым четвероногим читателям, кот[орые] в «простоте» своей полагают, что это способ легче всего отмахнуться от 40-х»[1].

С «классически ясной», «традиционной», «простой» Ахматовой поверхностных представлений о ней не вяжутся муки творческого хаоса. А между тем она без этих мук, без этих дьявольских жерновов, кажется, никогда не жила — недаром в своей «Решке» не могла удержаться от сарказма:

Я — тишайшая, я — простая,
«Подорожник», «Белая стая»...

К своей «ясности» она никогда не шла, а всегда ломилась, задыхаясь, перенапрягая свой внутренний слух, почти в беспамятстве:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, всё победивший звук.
Так вкруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,

---

[1] Опубликовано Р. Д. Тименчиком и А. В. Лавровым в «Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского дома (ИРЛИ) на 1974 год» (Л., 1976).

Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже послышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки,—
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Но вовсе не всегда эта неизбывная пытка поэта разрешалась в творчестве Ахматовой таким «свободным проявленьем». Особенно в последние годы, когда тайна, вообще изначально присущая, как она считала, настоящим стихам, в ее стихах иной раз оставалась почти недоступной, слишком глубоко скрытой или наглухо зашифрованной (не потому ли она так упорно возвращалась, например, к фрагментам из пьесы «Пролог»?). И все-таки о необходимости или, вернее, неизбежности тайны в стихах настоящих, т. е. в стихах поэта, а не версификатора, она продолжала говорить настойчиво, с непоколебимой уверенностью.

И вот под конец жизни она оставила нам в дар эту свою «Поэму без героя» — едва ли не самое заветное и не самое таинственное из всего ею написанного. Уже в конце первой части к нам (и к себе самой!) обращено ее как будто вынужденное, невольное и грозное предупреждение:

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит...

«Лежит поэма» с темными местами, которым, может быть, так и не суждено проясниться, с неявственными внутренними перекличками, с бесчисленными аллюзиями, с мнимыми героями, с ускользающим, полувытесненным сюжетом. Да что там сюжет, когда вся трехчастная композиция («триптих») эфемерна: где же это видано, чтобы срединное, центральное место в триптихе почему-то заняло обычно мимолетное «интермеццо», а «Эпилог» стал самостоятельной третьей частью, причем еще неизвестно, чей это эпилог — поэмы или поэта?..

Просчеты и пробелы как будто заранее признаны и приняты как неизбежность самим автором и в тексте, и в послесловиях, и в стихах, и в прозе. «Бесноватая» поэма, не покорная ни привычным восприятиям, ни первоначальному авторскому замыслу, вся, от начала до конца, «незакон-

ная»; поэма, внутренняя цельность которой обнаруживает и оправдывает себя отнюдь не «по ходу действия» и едва ли не слишком поздно... Но почему же многим и многим так трудно вырваться из ее плена, из ее вихревого круга? Почему без последней поэмы Анны Ахматовой уже, кажется, немыслим «настоящий, не календарный» Двадцатый век русской поэзии?..

II

> ...Нам, счастливейшим или несчастливейшим детям своего века, приходится помнить всю свою жизнь, все годы наши резко окрашены для нас, и — увы! — забыть их нельзя,— они окрашены слишком неизгладимо, так что каждая цифра кажется написанной кровью; мы и не можем забыть этих цифр; они написаны на наших собственных лицах.
>
> *А. Блок*
> *(Из предисловия к поэме «Возмездие», 1919 г.)*

В одном из наших первых разговоров о «Поэме без героя» Анна Андреевна меня спросила, какое место мне больше всего запомнилось. Я ей сказал, что у меня почему-то все время не идут из головы две строчки:

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

Помню ее ответ: «Это, может быть, самое важное». Тогда я, по правде сказать, не очень понял — почему. И долго не мог понять, пока однажды не начал перечитывание поэмы не с первой страницы, как всегда, а именно с этих строк, с этого места второй ее части, «Решки». Когда я потом возвратился к началу, мне показалось, что я наткнулся на какой-то действительно самый важный подспудный пласт поэмы, и многое в ней стало мне с тех пор и яснее, и ближе.

А что, если и сейчас попробовать вдуматься, вслушаться, вжиться в эту тишину, чтобы потом, может быть, отчетливее представить себе, что же ее нарушило, что в нее ворвалось или, вернее, что ею самой оказалось вызванным на свет божий и облеклось в фантасмагорию начала поэмы.

Позволим себе и мы, вслед за Ахматовой, своего рода «запрещенный прием», чтобы проникнуть в поэму изнутри так называемых «привходящих обстоятельств».

Вспомним ту высокую, холодную, почти ничем не обставленную комнату во внутреннем флигеле Фонтанного дома, «через площадку» от дворцового зеркального зала, тоже всегда пустого и как будто навеки выстуженного. Как редко и как ненадолго нарушалось царившее здесь одиночество, как плотно оно, должно быть, окутывало в бессонные ночи поэта, уже долгие годы жившего вне общения со своим читателем. Правда, в том же 1940 году, в конце которого началась жизнь Поэмы, из этой плотной и неизбывной тишины вырвался и прозвучал неповторимый голос, многими уже забытый: вышел в свет сборник стихов «Из шести книг». Но одна из надписей на этой единственной почти за двадцать лет книге недаром так настойчиво говорила о Лете: «Почти от залетейской тени...», «И над задумчивою Летой // Тростник оживший зазвучал».

А незадолго до того тем же поэтом был создан «Реквием». (Не о нем ли говорится в открывающей «Решку» ремарке: «В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что в зеркалах, лучше не думать»?.. Но об этом — потом.)

Так вот какая тишина царит в этой полупустой комнате на третьем этаже шереметевского дворцового флигеля, вот где в новогодний вечер зажжены «заветные свечи» и где сейчас у дверей раздастся «звонок протяжный», который перемешает давящую явь с карнавальным полубредом сновиденья, настоящее с прошлым, а прошлое с провидением будущего, с грядущими «Канунами, Сочельниками»:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

Мне кажется несомненным, что только из одиночества поэта, которое нагнеталось до полубреда-полуяви, до неотступной необходимости какого-то последнего, может быть предсмертного, самоосознания, вылета, взлета, только из этой уже самое себя слушающей и сторожащей тишины и мог возникнуть тот «своеобразный бунт вещей», о котором говорит Ахматова как о первом толчке к созданию поэмы: «Бес попутал в укладке рыться...»

Ведь прошлое всегда имело для нее лишь относительную, вернее, с чем-то всегда соотносимую — и чаще всего трагически соотносимую — ценность. Прошлое гораздо чаще страшило и мучило ее, чем притягивало. Ее лирика никогда не была ретроспективно-мечтательной, она не привыкла греться у тлеющих очагов поэтического воспоминания. И это не раз твердо сказано в ее стихах. Вспомним хотя бы «Подвал памяти», написанный, кстати сказать, в том же 1940 году:

Но сущий вздор, что я живу грустя
И что меня воспоминанье точит.
Не часто я у памяти в гостях,
Да и она меня всегда морочит.
Когда спускаюсь с фонарем в подвал,
Мне кажется — опять глухой обвал
Уже по узкой лестнице грохочет.
Чадит фонарь, вернуться не могу,
А знаю, что иду туда, к врагу.
И я прошу как милости... Но там
Темно и тихо. Мой окончен праздник!
Уж тридцать лет, как проводили дам,
От старости скончался тот проказник...
Я опоздала. Экая беда!
Нельзя мне показаться никуда.
Но я касаюсь живописи стен
И у камина греюсь. Что за чудо!
Сквозь эту плесень, этот чад и тлен
Сверкнули два зеленых изумруда.
И кот мяукнул. Ну, идем домой!

Но где мой дом и где рассудок мой?

По-моему, это стихотворение могло быть тем «вестником» «Поэмы без героя», о котором Ахматова говорит в своем первом предисловии.

Однако зарождение поэмы недвусмысленно и упорно связывается ею с этой самой «укладкой», со старой «шкатулкой», в которой потом обнаружилось «тройное дно», а пока хранились выцветшие от времени страницы писем и стихов Всеволода Князева, которые он когда-то писал Ольге Глебовой-Судейкиной. Анна Андреевна их уже однажды читала, как она мне рассказывала,— давно, еще в

том доме на углу Фонтанки и Французской набережной, где она одно время жила вместе с Ольгой, ближайшей своей подругой. Но тогда это не получило никакого отзвука в ее стихах. Теперь же, через много лет, погружение в письма и стихи всеми забытого юноши поэта, несчастного героя одной давней петербургской драмы, почему-то остро понадобилось ей вновь. Не потому ли именно тогда, на исходе декабря 1940 года, произошел «своеобразный бунт вещей» и началась поэма, которой суждено было впоследствии принять в себя еще столь многое и неожиданное, что автора ее уже давно преследовала мысль о несправедливости *забвения,* о трагедии немоты забытого поэта?[1]

Ну, а теперь вернемся к началу поэмы, к открывающим ее посвящениям. Их, собственно, четыре, хотя заголовок «Посвящение» дан только трем. Четвертое, существующее отдельно, включено автором в текст вводных заметок «Вместо предисловия». Оно чрезвычайно важно для понимания поэтической «сверхзадачи» всего произведения в целом: «Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады (в одной из рукописей ГПБ: «и тех, кто до этой осады не дожил».— *В. В.*).

Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи».

Эти строки еще вспомнятся нам потом, когда мы перевернем последнюю страницу «Эпилога», под впечатлением только что восставшего перед нами величественного и трагического образа России — России средины Великой Отечественной войны.

Можно было и не оговаривать особо, что это посвящение не противоречит тем остальным, «живущим в поэме своей жизнью», как это было первоначально сделано автором,— это ясно само собой.

А вот о трех остальных посвящениях Ахматова, к сожалению, не сказала нам ничего, если не считать расшифровки инициалов Всеволода Князева и Ольги Глебовой-Судейкиной в ее послесловиях. Между тем посвящения эти

---

[1] С другой стороны, как я уже говорил, есть некоторые основания связывать начало работы над поэмой с годовщиной смерти Осипа Мандельштама. Но ведь и Мандельштама многие тогда предпочитали не помнить, а до его нынешней известности было еще так далеко.

остаются для читателя одним из самых «темных» компонентов поэмы. Вместо того чтобы по-своему вводить в произведение, которому они предпосланы, они стали трудно одолимым порогом к его началу. Переплетение настоящего, прошлого и будущего оказалось здесь, пожалуй, наиболее сложным, хотя бы в силу полной неподготовленности читателя к подобным сложностям. Есть в них отдельные строчки, которым, по-моему, так и не суждено стать непосредственно общезначимыми.

Эти три посвящения отделены друг от друга значительными временны́ми промежутками: первое, Всеволоду Князеву, написано 27 декабря 1940 года; второе, Ольге Глебовой-Судейкиной,— 25 мая 1945-го; третье, безымянное, возникло в 1956-м. Первое связано с самым началом работы, с первым явлением поэмы автору; второе — с новым возвращением к ней, уже законченной, то есть с невозможностью с ней расстаться; «третье и последнее» возникло уже не навстречу, а как бы вслед поэме, и упомянутый здесь «поэмы смертный полет» говорит уже не столько о произведении, сколько о судьбе его автора. Каждое из них нам необходимо попытаться раскрыть для себя особо.

Посвящение Всеволоду Князеву, как и следующее — Глебовой-Судейкиной, двум главным «псевдогероям» «Поэмы без героя», наиболее тесно связано с сюжетом первой ее части, «Петербургской повести»; они его как бы предваряют своим первым здесь появлением, еще очень неявственным, почти бесплотным, как это и свойственно теням прошлого. Но нам и здесь не избежать «запрещенного приема»: попытки увидеть за этими тенями живые прототипы разворачивающегося в дальнейшем сюжета.

Первым пришел в поэму Всеволод Князев. Это он, следуя за своей неверной подругой, единственный «вошедший сюда без маски», разбудил среди давящей тишины Фонтанного дома новогоднюю «адскую арлекинаду», «гофманиану», «петербургскую чертовню» вдруг оживших «десятых годов». Правда, появился он, когда уже маскарад был в полном разгаре. Но ведь началось-то все с «укладки», с перечитывания *его* забытых писем и стихов...

Свое первое посвящение Ахматова начинает с многоточия и с середины фразы:

. . . .
...а так как мне бумаги не хватило,
я на твоем пишу черновике.

И вот чужое слово проступает
и, как тогда снежинка на руке,
доверчиво и без упрека тает.
И темные ресницы Антиноя
вдруг поднялись — и там зеленый дым,
и ветерком повеяло родным...
Не море ли?
Нет, это только хвоя
могильная, и в накипаньи пен
все ближе, ближе...
Marche funèbre...[1]
Шопен...

Ночь.
Фонтанный Дом

Что же это мог быть за черновик?

Откройте тоненькую книжку «Стихов» Всеволода Князева, изданную в Петербурге в 1914 году, посмертно,— ее можно найти в крупнейших наших библиотеках. С портрета, вернее, с маленькой любительской фотографии, на вас глянут светлые, но невеселые, на чем-то своем пристально сосредоточенные глаза, и эта мрачная сосредоточенность, наверно, покажется, вам несоответствующей совсем еще детским губам и простоватой курносости этого юноши в гусарском доломане со шнурами и погонами. Меньше всего Всеволод Князев похож здесь на «драгунского Пьеро», на «дежурного Пьеро», томящегося ревностью в будуаре петербургской «Коломбины десятых годов», каким он предстает в поэме Ахматовой (в поэме он драгун, а не гусар). Впрочем, оказывается, он сам не раз называл себя «Пьеро» в своих стихах, только всегда с иронической горечью, как будто чужим, навязанным именем.

Странное впечатление производят стихи, собранные его отцом в этой единственной оставшейся после него книжке. Читаешь их и как будто входишь в только что навсегда покинутый дом, где мало воздуха и все осталось в беспорядке, где кто-то, перед тем как уйти, может быть, долго бродил по комнате из угла в угол, прислушивался к шагам на лестнице, прижимался лбом к оконному стеклу... Хозяин ушел, не убрав со стола размашисто исписанных листков...

---

[1] Траурный марш *(франц.)*.

В его стихах нет ни «этапов», ни даже явных признаков «становления». Один и тот же тесный круг тем, только любовных, прикованных к любви. Одни и те же эпитеты, среди которых только изредка вспыхивают находки. Одни и те же беспомощные многоточия. Мастерством и не пахнет. Но удивительно, как настойчиво пробивается какая-то свежая, пронзительно искренняя, своя интонация даже сквозь явное, еще полудетское подражание Лермонтову, потом Блоку, потом Кузмину. Вот, например, его «лермонтовское», одно из первых, сочиненное не то в пятнадцать, не то в шестнадцать лет:

Я не хочу, чтобы, когда умру я,
Мой хладный прах вложили в тесный гроб,
И, положив на грудь цветы, тоскуя,
Молитвой обернув мой бледный лоб,
Спустили в темную, глубокую могилу
И мой плененный труп засыпали песком,
Сковав и без того умершую уж силу
И дух мой, без того заснувший крепким сном.
Нет, я хочу, чтоб океан холодный
Мой бренный прах, бушуя, покрывал,
Чтоб только он, безбрежный и свободный,
Мне лоб и грудь волнами омывал.

А вот стихи, написанные лет пять спустя, в которых влияние, теперь уже блоковское, опять не мешает расслышать высвобождающийся собственный голос:

ПЕРЕД «ВЕЧЕРНЕЙ ЗАРЕЙ»

Сегодня я пойду по площади,
Туда, где царствует вино...
Там откровеннее и проще те,
На ком обычно домино...
Сегодня я печаль безбрежную
Залью вином, захохочу,
И будет злая ко мне нежною,
И будет все, что захочу!..
Смешаюсь ночью с пьяной чернию,
И в ней, безумный, догорю...
    Играй, трубач, зарю вечернюю,
    Мою последнюю зарю!..

Нетрудно заметить, что все настоящее, звонкое, свободное от литературных примесей, в отдельных ли строфах или в целых стихотворениях, Князеву «диктует чувство», и только оно одно. Лирическим стихом у него выливается даже надпись на фотографии, которую он дарит своей матери:

Если бы у меня были капиталы
Или хотя бы сейчас сорок копеек,
Я бы тебе купил подарок малый —
Чашку или желтых канареек.

Но у меня нету ничего на свете,
Стихов моих никому не надо...
Хочешь, я тебя нарисую и на портрете
Напишу: вот моя отрада?..

Есть подобные счастливые неожиданности и в некоторых строчках его стихов, обращенных к сестре, младшей, по-видимому («Над головкой твоею держал я венец...»).

А в неровных, негладких стихах 1912—1913 годов, которые он посвящает Ольге Судейкиной, своей роковой избраннице, самозабвенная безоглядность чувства, его главный человеческий дар, прорывается настоящим огнем:

Вот наступил вечер... Я стою один на балконе...
Думаю все только о Вас, о Вас...
Ах, ужели это правда, что я целовал Ваши ладони,
Что я на Вас смотрел долгий час?..

Записка?.. Нет... Нет, это не Вы писали!
Правда,— ведь Вы далекая, белая звезда?
Вот я к Вам завтра приеду,— приеду и спрошу:
«Вы ждали?»
И что же это будет, что будет, если я услышу:
«Да!»...

Но тут же вскоре, через несколько месяцев,— другое стихотворение к ней же, такое слабое, такое вялое, что его и приводить не стоит. Тут уже не огонь, а серая зола тусклых слов. И только два стиха, две строчки в конце снова звучат по-настоящему поэтически:

Любовь прошла, и стали ясны
И близки смертные черты.

Недаром Ахматова взяла эти строки эпиграфом к той главе «Петербургской повести», где говорится о финале его жизненной драмы. Удивительно, как давно он сам этот финал предчувствовал и как просто говорил о нем в своих стихах:

Я иду к какой-то мрачной тайне,
Я не знаю сам — куда иду...
Счастье все случайней и случайней,
Песни все бледнее и печальней,
И чего-то я напрасно жду...

Жду и жду, и сам, чего, не знаю,
То ловлю далекую звезду,
То горю, горю и не сгораю,
То люблю, то с злобой проклинаю,
И куда-то все иду, иду...

Или еще предчувствие: суеверное[1]:

Недаром зеркало сегодня разбилось,
Недаром в церкви панихиду служили,
Часы в комнате соседней не били,
И во сне все что-то в пропасть с горы
валилось...

Нет, невозможно согласиться с В. М. Жирмунским, когда в своей превосходной статье «Анна Ахматова и Александр Блок» он говорит о Князеве всего лишь как об авторе «довольно посредственных стихов»[2]. Сочинителя посредственных, заурядных, лишенных таланта стихов Ахматова не назвала бы поэтом, хотя путь его только еще начинался. Не сказала бы: «Сколько гибелей шло к поэту...», вспоминая «мгновенья последние» Всеволода Князева, застрелившегося «на пороге» своей «Коломби-

---

[1] В поэме:

Всех влюбленных в тебя суеверней,
Тот, с улыбкой жертвы вечерней...

[2] Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 346.

ны»[1]. Если бы она отказывала ему в таланте, она не выбрала бы его строк для эпиграфа, обошлась бы без прямых цитат из его стихов в самом тексте поэмы («поцелуйные плечи», «палевый локон» — это Вс. Князев, потому и взято в кавычки в «Петербургской повести»; «палевым локоном» навеяна, конечно, и ахматовская строка «В бледных локонах — злые рожки»).

В начале 10-х годов самоубийство молодых людей, особенно в среде литературно-артистической и светской богемы Москвы и Петербурга, стало явлением распространенным. Так, в Москве в 1910 году многих взволновало и шумно обсуждалось в газетах «тройное самоубийство», как говорилось тогда — «на романической почве», молодой светской красавицы О. В. Глебовой, талантливого инженера Н. М. Журавлева и Н. Л. Тарасова, миллионера-мецената, принадлежавшего к ближайшему окружению Художественного театра. В 1911 году покончил с собой молодой петербургский поэт Виктор Гофман («застрелился в пролетке», по словам Ахматовой, которая незадолго перед тем с ним познакомилась). Тревожные мотивы добровольного ухода из жизни, участившегося в среде молодежи, зазвучали тогда и в литературе (Л. Андреев), и на сцене («Пробуждение весны» Ф. Ведекинда в Театре В. Ф. Комиссаржевской, «Miserere» С. Юшкевича в Художественном театре).

Вот почему не кажется неожиданным образ молодого самоубийцы в конце «Летних стансов» Мандельштама, написанных, кстати сказать, как раз в 1913 году. На болезненно-бледном, тоскливом фоне петербургской белой ночи («Не зажигают фонарей... // Нева, как вздувшаяся вена...») —

Чернеет на скамье гранитной
Самоубийца молодой.

Очень возможно, что это даже прямой отклик на самоубийство Всеволода Князева: под стихотворением Мандельштама, как указывает в примечаниях Н. И. Харджиев, стояла дата: «Июнь 1913».

---

[1] В действительности произошло это в Риге, где в это время стоял его полк. В петербургской газете «Речь» 7 (20) апреля 1913 г. в разделе «Скончались» на седьмой странице: «Князев Всеволод Гаврилович» (сообщено Л. Титовым в статье «К шестидесятилетию книги «Вечер»).

Героем поэмы Всеволод Князев не стал, как не стали ее героями и другие действующие лица ее сюжета. Иначе, как мы увидим, и быть не могло. Однако роли «псевдогероя» что-то настойчиво противоречит именно в данном случае. Коснувшись так осторожно и горестно «чужого слова» в своем первом посвящении, автор потом в самой поэме поступил иначе со скрытой под этим «чужим словом» трагедией. Автор придал ей (поневоле, конечно: «Другой мне дороги нету, // Чудом я набрела на эту...») значение ассоциации, *«аналогии»,* повода (хотя бы и горестного) для чего-то гораздо более широкого и значительного. Но «чужое слово» согласно «доверчиво и без упрека таять» под пером автора «Поэмы без героя», а чужая жизнь, повитая «струйкой крови»,— нет. И, кажется, она еще будет мстить за себя на страницах поэмы, и вполне реально: непоправимой невнятностью внутренних перекличек, то той, то другой «криптограммой», не поддающейся расшифровке. А ведь вся надежда была на «тайну без криптограммы», как сказано в «Решке», т. е. на тайну поэтическую, подлежащую и в конечном счете доступную разгадке.

Со вторым посвящением тоже не так-то все просто, несмотря на то что оно никаким отмщением поэме не угрожает, хотя бы потому, что обращено оно к прототипу образа не жертвенного, а уж скорее в чем-то подсудного — к Ольге Судейкиной, которую автор потом назовет своим «белокурым чудом» и почти тут же — «петербургскою куклой, актеркой...»:

Ты ли, Путаница-Психея,
Черно-белым веером вея,
Наклоняешься надо мной,
Хочешь мне сказать по секрету,
Что уже миновала Лету
И иною дышишь весной.
Не диктуй мне, сама я слышу:
Теплый ливень уперся в крышу,
Шепоточек слышу в плюще.
Кто-то маленький жить собрался,
Зеленел, пушился, старался
Завтра в новом блеснуть плаще.
Сплю —
она одна надо мною,—

Ту, что люди зовут весною,
Одиночеством я зову.
Сплю — мне снится молодость наша,
Та, ЕГО миновавшая чаша;
Я ее тебе наяву,
Если хочешь, отдам на память,
Словно в глине чистое пламя
Иль подснежник в могильном рву.

25 мая 1945 г.
Фонтанный Дом

Это второе посвящение пришло гораздо позже первого, позднее понадобилось[1]. И тому были свои причины. Путаница-Психея-Коломбина, по-видимому, неожиданно взяла на себя слишком много. Из положения служебного, почти аллегорического («говоря языком поэмы, это тень, получившая отдельное бытие...» — пишет об этом образе Ахматова), она захотела перейти на авансцену в качестве подлинной Героини, с большой буквы и без всяких кавычек. Она захотела «диктовать» *свою* историю, а дело ведь было не в ней, и ее «диктовка» только мешала слушать тот заветный «шепоточек в плюще», который объяснять в посвящении, разумеется, поэту не подобало (см. стихи цикла «Тайны ремесла»).

Этим отталкиванием, чтобы не сказать «осаживанием» милой, но нескромной тени, которая, кстати сказать, так и не сбросила с себя и теперь лицедейского костюма своей юности, объясняется какой-то странно отчужденный тон начала:

Черно-белым веером вея,
. . . .
Хочешь мне сказать по секрету,
Что уже миновала Лету...

Нет, не диктовать поэту надлежало блистательной и прелестной петербургской Психее, а разве что получить от поэта *на память* классический атрибут Психеиного

[1] В своей книжке «Anna Akhmatova. Silence à plusieurs voix» (Paris, 1970) Элиан Бикер сообщает, что, беседуя с ней в Оксфорде в 1965 году, Анна Андреевна сказала, что, когда писала «Второе посвящение», она еще не знала о смерти Ольги (известие дошло до нее только через несколько месяцев). Сообщение это существенно и, по-видимому, вполне достоверно.

любопытства — «в глине чистое пламя», светильник. Или — подснежник из могильной ямы. Анна Андреевна мне рассказывала, как после похорон Блока они с Ольгой Судейкиной пошли разыскивать среди запущенных могил Смоленского кладбища могилу Всеволода Князева. «Это где-то у стены»,— сказала Ольга, но так и не нашла. *Она* забыла, где его похоронили». Тоже ужас забвения,— его нельзя было не почувствовать в интонации, с которой это было рассказано.

Адресат «Третьего и последнего» посвящения не означен даже инициалами. Собственно, это даже и не посвящение,— автор здесь ни к кому не обращается, а тот, о ком в этих стихах идет речь, фигурирует в них в третьем лице: «он». Дата (1956) говорит только о том, что «третье и последнее» возникло в то время, когда почти все главное в поэме было уже написано. Ретроспективный смысл этого посвящения ясен хотя бы по строке: «...и поэмы смертный полет», да и не только по ней одной:

Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится Двадцатый Век.

Но, пожалуй, лучше будет привести все эти три строфы целиком и с эпиграфами:

(Le jour des rois)[1]

Раз в Крещенский вечерок...
Жуковский

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек,
Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится Двадцатый Век.
Я его приняла случайно
За того, кто дарован тайной,
С кем горчайшее суждено,
Он ко мне во дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино.

---

[1] Канун Крещенья: 5 января.— *Примеч. А. Ахматовой.*

И запомнит Крещенский вечер,
Клен в окне, венчальные свечи
И поэмы смертный полет...
Но не первую ветвь сирени,
Не кольцо, не сладость молений —
Он погибель мне принесет.

Есть основания считать обращенной к тому же лицу, к которому относится это посвящение, строфу из «Решки»:

И тогда из грядущего века
Незнакомого человека
Пусть посмотрят дерзко глаза,
Чтобы он отлетающей тени
Дал охапку мокрой сирени
В час, как эта минет гроза[1].

В добавлении к одному из своих послесловий к поэме — 10 февраля 1960 года — Ахматова записывает: «Не хватило только незнакомого человека из другого столетия, который должен был принести ветку мокрой сирени, но до его появления оставался еще год, а два другие года — до «смертельного полета» самой поэмы». Эта приписка наводит на мысль о прототипе. Есть повторение характерных реалий, связанных с ним же, в ряде стихотворений цикла «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» («сирень» — «мокрая» или «первая»; «кольцо» — «подарок»; «баховская Чакона»; «сигары синий дымок» и пр.). Не исключена возможность его же присутствия в собирательном образе «Гостя из будущего» в 1-й главе первой части поэмы.

Ахматова нигде не назвала этого человека по имени. И вряд ли нужны здесь какие-то догадки. Достаточно знать, что речь идет о встрече большого духовного значения, о встрече с человеком, до тех пор далеким, но давно влюбленным в поэзию Ахматовой.

Короткое «Вступление» («Из года сорокового, // Как с башни, на все гляжу...»), написанное в несвойственном поэме ритме, вновь возвращает нас назад, к ее истокам. Это — обозначение входа в поэму, от которого «посвящения» невольно нас отдалили, вместо того чтобы приблизить. Но и это еще не все, что предваряет начало. Следует эпиграф из итальянского текста оперы Моцарта «Дон Жуан», не предвещающий ничего доброго:

---

[1] Окончательная редакция строфы.

АННА АХМАТОВА

Стихотворения

Милому

Виталию Яковлевичу

Виленкину

дружески

Ахматова

Государственное
издательство
художественной
литературы

Москва 1958

6 июня 1959

Москва

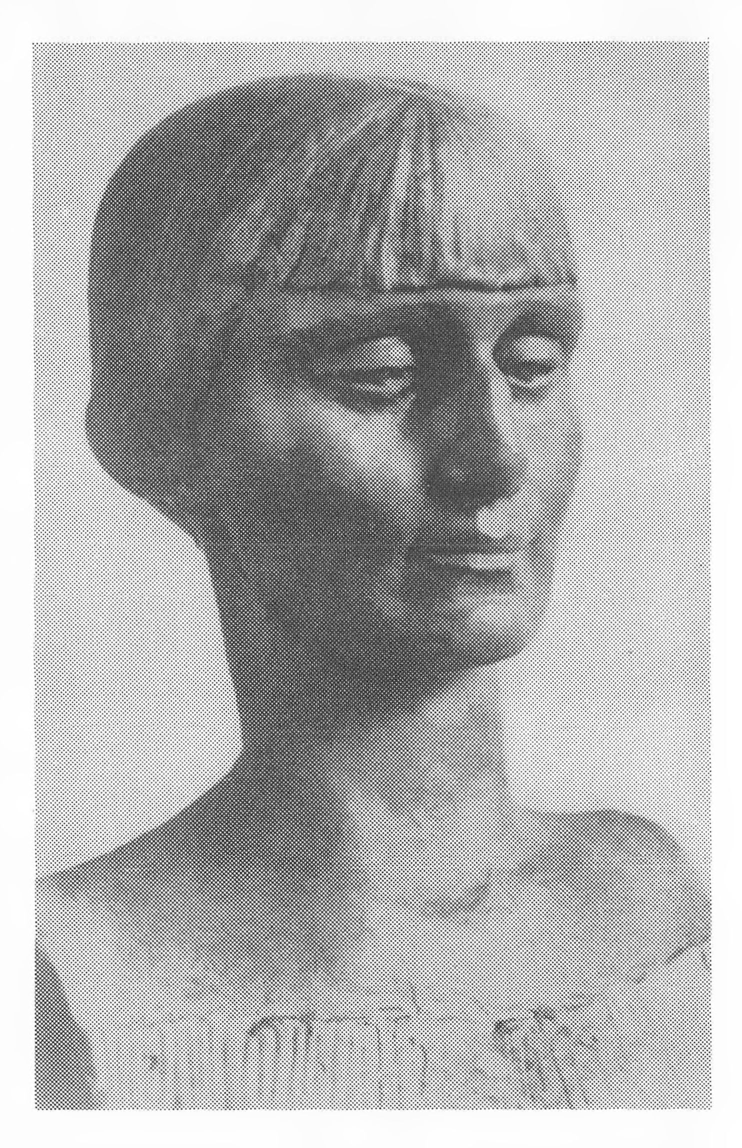
Титульный лист книги стихов Анны Ахматовой



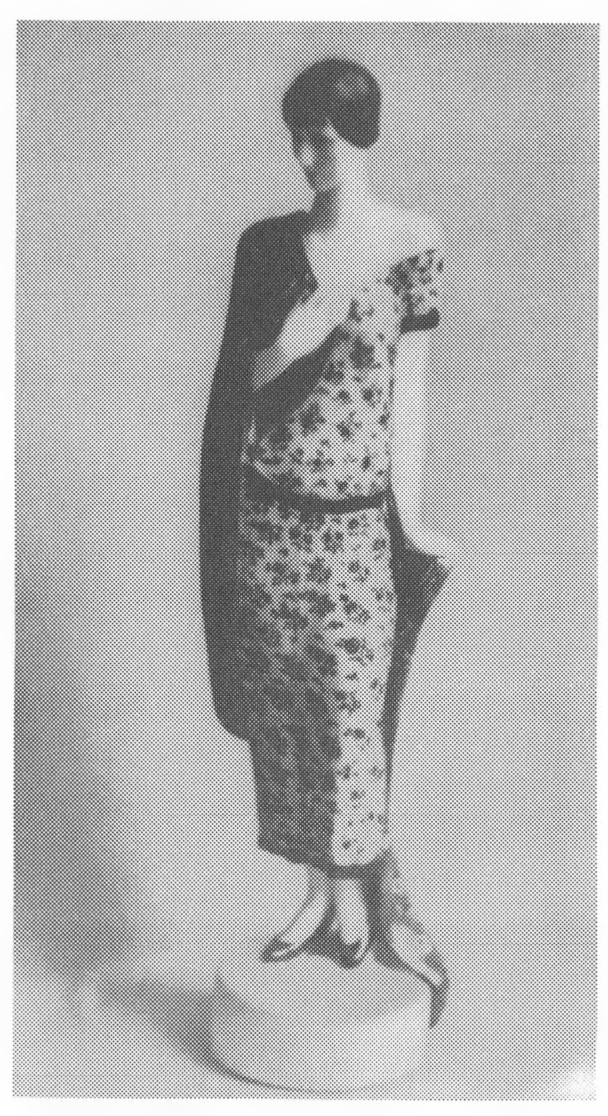
Ю. Анненков. Анна Ахматова. 1921 г.



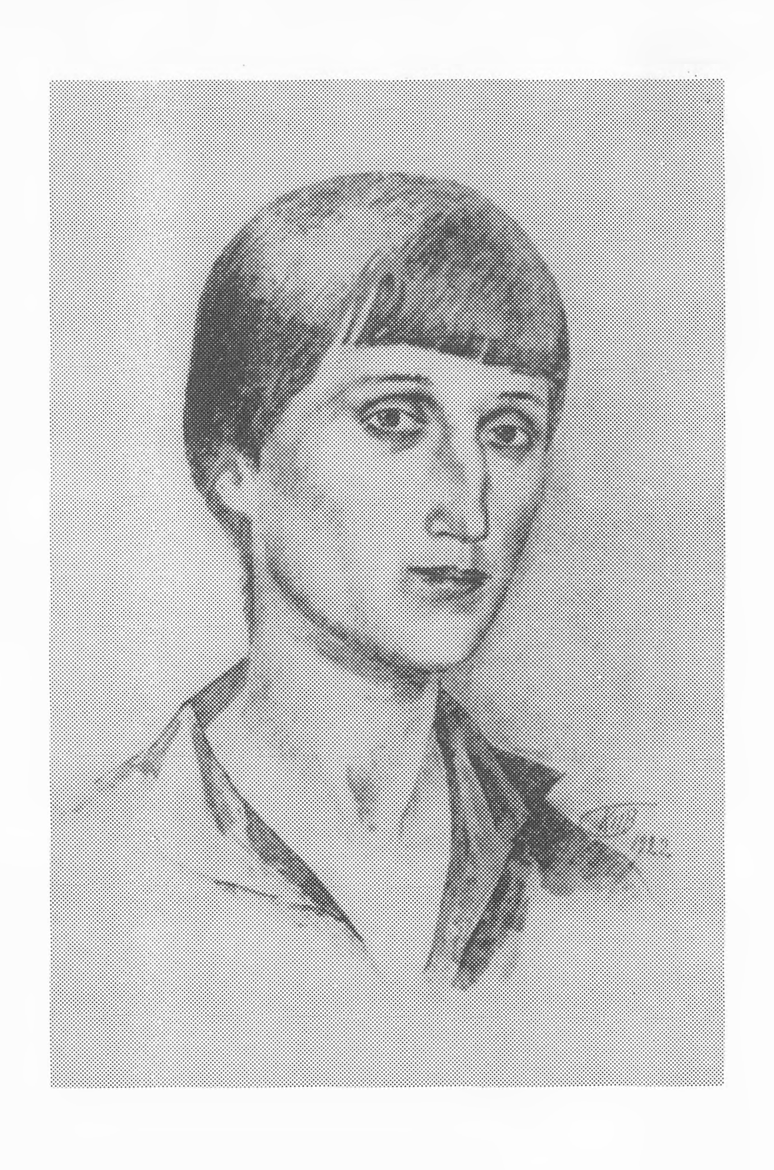
Ю. Анненков. Анна Ахматова. 1921 г. (?)



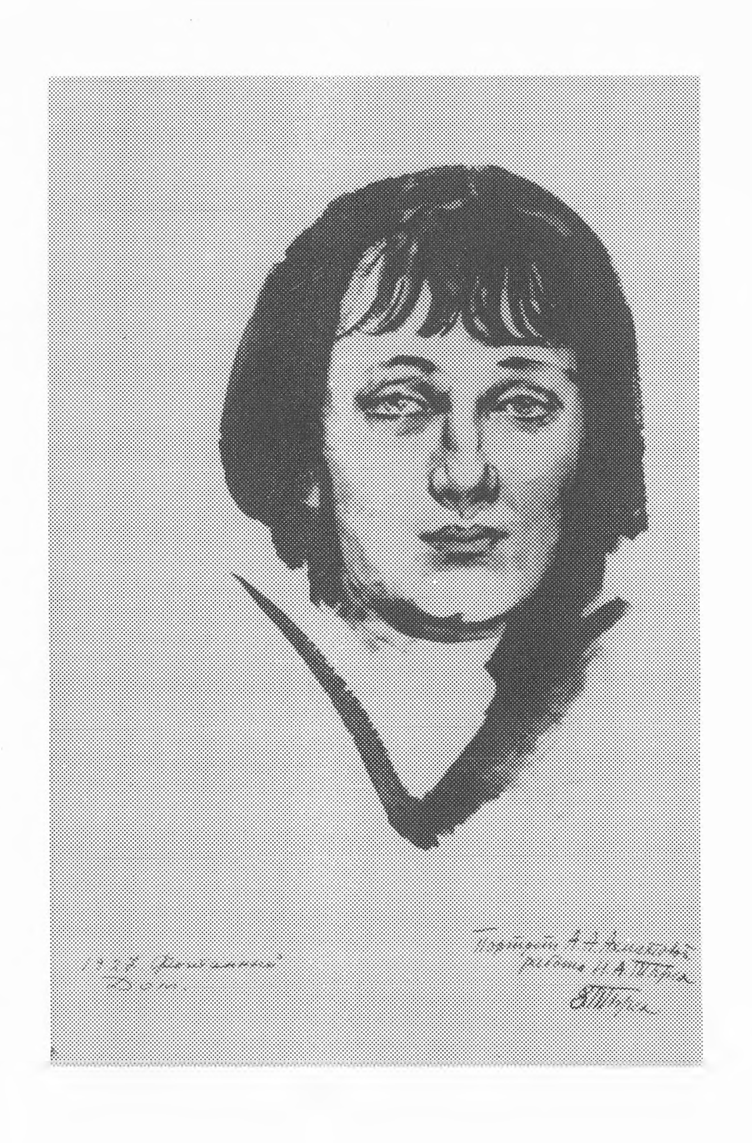
Наталия Данько. Анна Ахматова. Скульптура в бронзе. 1923 г.



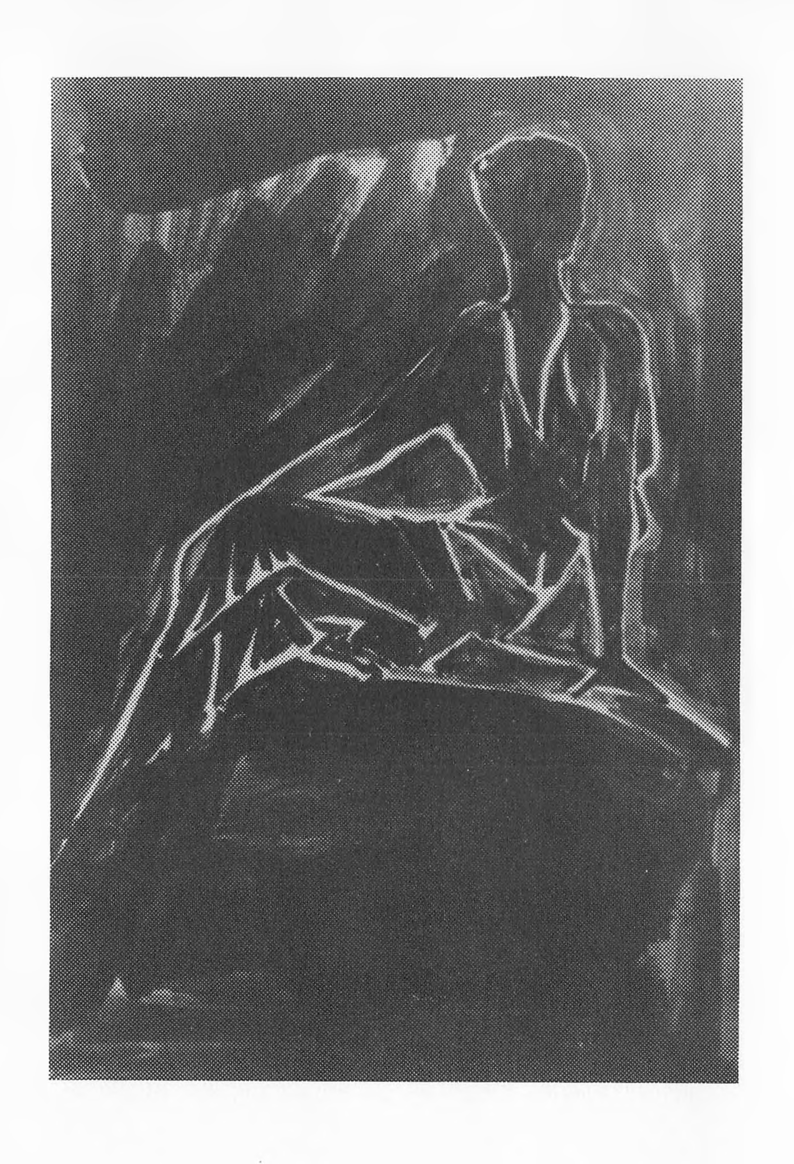
Наталия Данько. Анна Ахматова. Статуэтка, фарфор
(Раскраска Елены Данько). 1923 г.



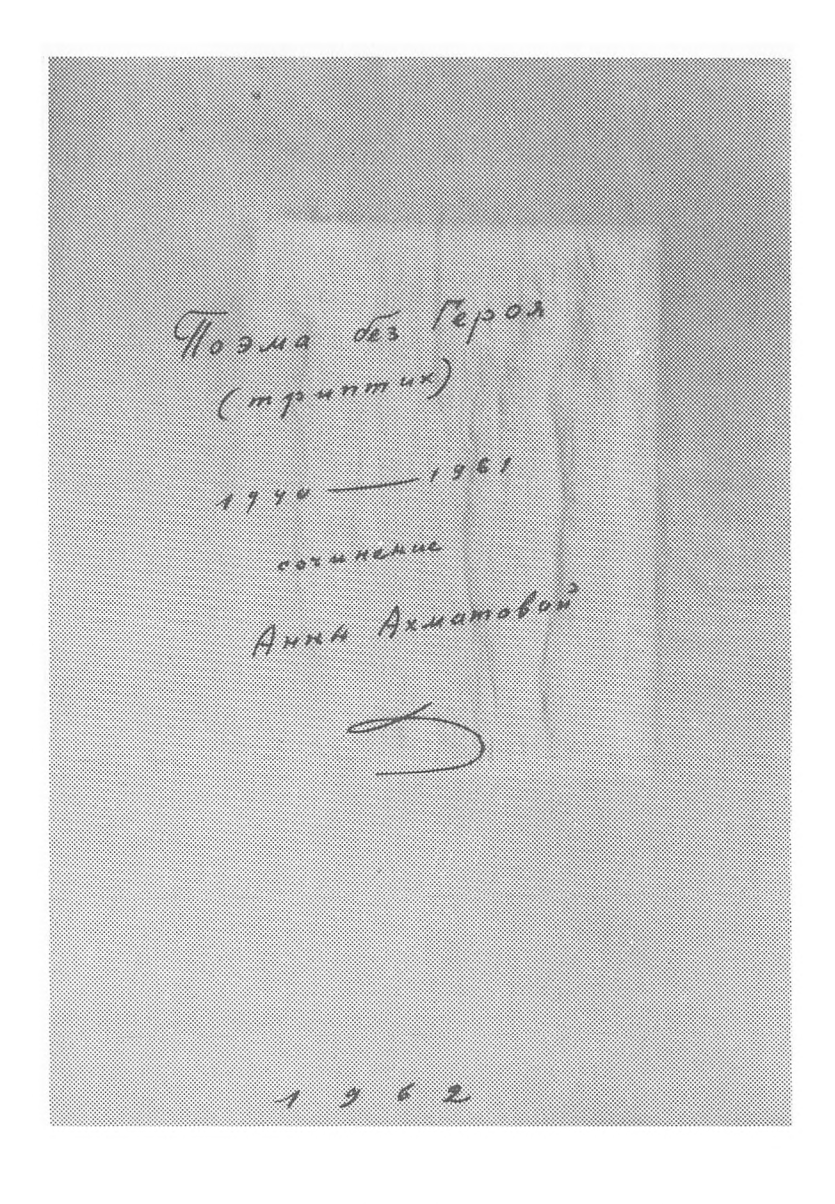
К. Петров-Водкин. Эскиз к портрету Анны Ахматовой. 1922 г.



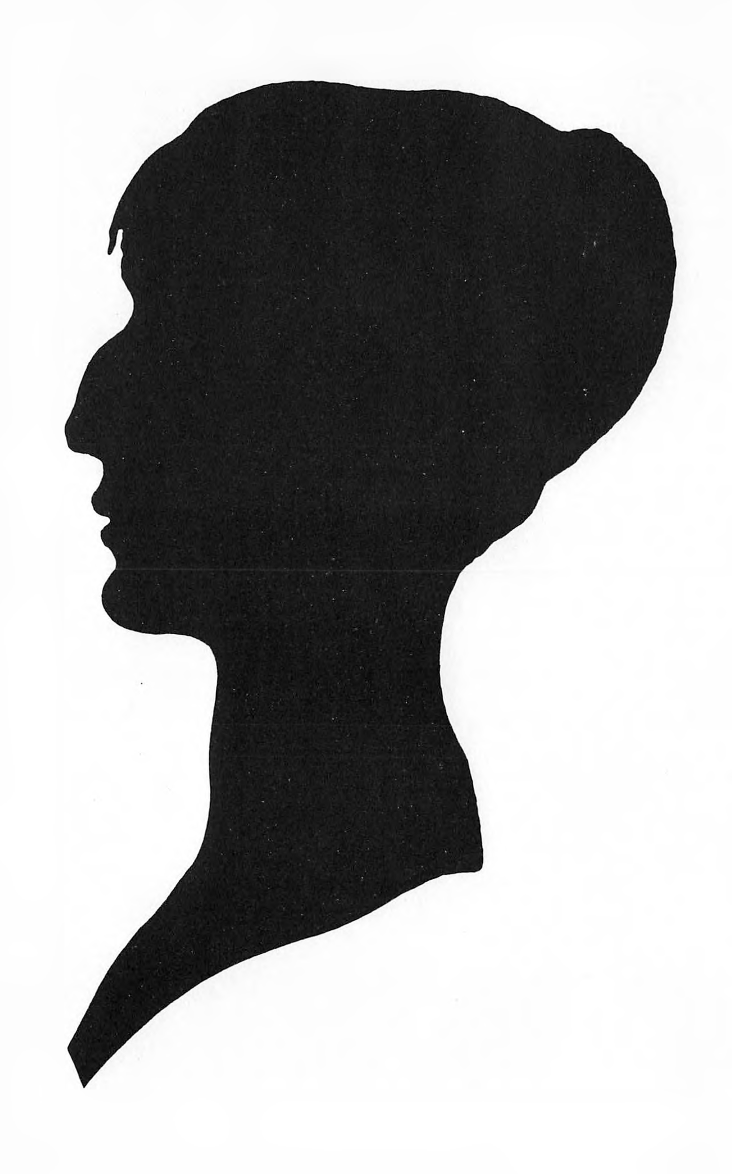
Н. Тырса. Анна Ахматова. 1927 г.



Нина Коган. Анна Ахматова. 1930-е гг.



Автограф титульного листа «Поэмы без героя» в предпоследней редакции. Из собрания В. Я. Виленкина



Е. Белуха. Силуэт Анны Ахматовой

Вместо предисловия.

Она пришла ко мне в ночь с 26-го на 27-е декабря 1940, прислав, как вестницу, еще осенью отрывок („Ты в Россию пришла ниоткуда — Вину тайну придворных костей."*)
Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный темный день моей последней Ленинградской зимы.

В ту ночь я написала два куска I-ой части и посвящение. Через несколько дней я почти не отрываясь написала „Решку", а в Ташкенте — „Эпилог", ставший III-ей частью поэмы.
Всю эту поэму я посвящаю памяти ее первых слушателей погибших в Ленинграде во время осады.**)

Их голоса я слышу теперь когда читаю вслух мою поэму и этот тайный хор стал для меня навсегда ее фоном и оправданием.

8 авг. 1943

*) Пропустила. Появлению ее предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями.

**) Этому не противоречат первоначальные посвящения, которые продолжают жить в поэме своей жизнью.

Страница рукописи «Поэмы без героя» 1940—1942 гг. (Ленинград — Ташкент)

Вступление.

Из года сорокового,
Как с башни на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась
И под темные своды [redacted]у.

x

x x

1941. август.
Шер. Дом.
(воздушная тревога).

Страница рукописи «Поэмы без героя» 1940—1942 гг. (Ленинград — Ташкент)



Всеволод Князев

Гавриил или Мефистофель

Твой, ~~[illegible]~~, паладин?

(поэт и твой / Красавица)

Демон сам с улыбкой Тамары,

Но такие таятся чары

В этом страшном дымном лице:

Плоть, почти что ставшая духом,

И античный локон над ухом –

Все таинственно в пришлеце.

[illegible] поведано ~~[illegible]~~ словом,

Как вы были в пространстве новом,

Как вне времени были вы, –

И в каких хрусталях полярных,

И в каких сияньях янтарных

Там, у устья Леты-Невы.

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?
С мертвым сердцем и мертвым взором
Он ли встретился с Командором,
В тот пробравшись проклятый дом?

Фрагмент «Поэмы без героя» в редакции 1960 г. Автограф. Из собрания В. Я. Виленкина



Ольга Глебова-Судейкина

Спальню ты убрала, как беседку
Деревенскую девку — соседку
Не признает веселый скобарь.
И подсвечники золотые,
И на стенах лазурных святые —
Полукрадено это добро.
Вся в цветах, как весна Ботичелли,
Ты друзей принимала в постели
И томился дежурный Пьеро.

Твоего я не видела мужа
Я, к стеклу приникавшая стужа,
Или бой крепостных часов.
Ты не бойся, дома не мèчу,
Выходи ко мне смело навстречу, —
Гороскоп твой давно готов.

Страница рукописи «Поэмы без героя» 1940—1942 гг. (Ленинград — Ташкент)

Di rider finirai
Pria dell' aurora[1].

Это эпиграф ко всей первой части, которая называется в последней редакции «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть».

Глава первая, в свою очередь, открывается эпиграфом: «С Татьяной нам не ворожить». Он сразу вводит нас в атмосферу полуяви-полусна, когда, по слову автора, «все воскресают бреды» и «что угодно может случиться» в тревожном течении глухой, одинокой новогодней ночи. В Фонтанном доме новый год встречают, и, кажется, не впервые, «вдвоем с непришедшим», что и вызывает в памяти автора строчку из старого его стихотворения «Новогодняя баллада»:

И вино, как отрава, жжет.

Раскроем до конца ссылку автора на это стихотворение 1923 года и приведем его здесь полностью:

И месяц, скучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.

Это муж мой, и я, и друзья мои
Встречаем новый год.
Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет?

Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!»

А друг, поглядевши в лицо мое
И вспомнив бог весть о чем,
Воскликнул: «А я — за песни ее,
В которых мы все живем!»

---

[1] Смеяться перестанешь
Еще до наступления зари.
(Слова Статуи Командора)

Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ
Промолвил: «Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет».

Вспоминая эти стихи сегодня, «из года сорокового», автор, кажется, все еще ждет исполнения пророчества. Но начало поэмы как будто связано с этим стихотворением еще более крепкими нитями. Не случайно Ахматова расширила свою автоцитату даже в справочной сноске; там уже не одна строчка: «И вино, как отрава, жжет», как в тексте поэмы, а две:

Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет?

И если предположить, что в последней строфе «Новогодней баллады» «третий, не знавший ничего, когда он покинул свет»,— образ, навеянный судьбой Вс. Князева (в 1923 году исполнялось десять лет со дня его смерти), то можно, пусть пока еще и смутно, почувствовать, *какая* тема уже осторожно стучится в двери в самом начале поэмы, еще до того, как раздался у этих дверей «звонок протяжный» и началась совершенно неожиданная «полночная гофманиана».

Началу поэмы Ахматова одно время собиралась предпослать следующую ремарку:

«Глава первая.
Фонтанный Дом. 31 декабря 1940 г.

Старые часы, которые остановились ровно 27 лет тому назад (пробив по ошибке тринадцать раз), без постороннего вмешательства снова пошли, пробив без четверти полночь (с видом оратора перед началом речи), и снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-й) год. Витые позеленевшие от времени свечи в стеклянных подсвечниках сами загораются, в темных углах комнаты тоже что-то неблагополучно.

В эти мгновения автору не то послышалось, не то привиделось все, что за этим следует:

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер...

В эту ночь в Фонтанный Дом, сначала во флигель, в квартиру автора, а потом, «через площадку», и в зеркальный Белый зал, и в садовый Фонтанный грот, скрытый «призрачными воротами» с девизом графов Шереметевых — «Deus conservat omnia»[1], проникает вереница «теней из тринадцатого года под видом ряженых».

Поистине — нежданные гости (вот уж действительно кого здесь *не ждали*). Впрочем, автору особенно вглядываться в них не нужно. Это нам сейчас приходится припоминать некую специфику интеллектуально-артистической атмосферы Петербурга 10-х годов, ее характерные облики и атрибуты, чтобы разгадать, чьи лица скрыты под масками Дон Жуана и доктора Дапертутто[2], уайльдовского Иоканаана и штраусовской Саломеи, Фауста в неожиданном соседстве с лейтенантом Гланом из романов Кнута Гамсуна (Ахматова в юности очень любила этого писателя). Это нам надобно обращаться к мемуарам, чтобы расслышать в обрывках «беспечной, пряной, бесстыдной маскарадной болтовни» характернейшие нотки петербургской литературно-театральной богемы,— до тошноты тогда всем в этом кругу знакомый жаргон завсегдатаев «Бродячей собаки», известного артистического кабаре («Мы отсюда еще в «Собаку»!»— «Вы отсюда куда?»— «Бог весть»). Для автора же это все — увы, его собственное прошлое, во всяком случае, ближайшее окружение его юности,— «ба, знакомые всё лица»... Но эти образы прошлого как будто выбраны с пристрастием, все — со знаком минус, ни одного со знаком плюс. Одни из пришельцев вызывают у автора иронию, другие — жесткий сарказм:

Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен!..
Однако
Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?
Маска это, череп, лицо ли —
Выражение злобной боли,
Что лишь Гойя смел передать.

---

[1] «Бог хранит все». Этот латинский девиз стал первым эпиграфом к «Поэме без героя».

[2] Литературный псевдоним Мейерхольда в издававшемся им журнале «Любовь к трем апельсинам».

Общий баловень и насмешник —
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать...

Маленькое отступление. Зная отношение Анны Андреевны к М. А. Кузмину как человеку (не как поэту и беллетристу — это тема особая) из неоднократных разговоров с ней, считаю несомненным, что этот образ с ним связан. Последние три строки почти дословно повторяют ту характеристику, которую она ему обычно давала, справедливо или нет — это дело другое. Несомненно, к нему относится и 7-я строфа «Решки», где вновь проходит тема «адской арлекинады» начала поэмы:

Не отбиться от рухляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

Знаменитый талантливый авантюрист и мистификатор XVIII века граф Калиостро был одним из любимых героев М. А. Кузмина. Он посвятил похождениям Калиостро изящно написанную повесть, которой собирался начать серию жизнеописаний «Новый Плутарх». Под таким названием повесть вышла в Петрограде в 1922 году, с прелестными книжными украшениями М. В. Добужинского.

Строфа 14-я «Решки» начинается строками:

Так и знай, обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?
Впрочем, это мне все равно.

Это тоже относится к Кузмину, и вот почему мне это точно известно. Однажды, придя к Анне Андреевне на Ордынку (она была нездорова, лежала), я, ничего еще тогда не зная о ее отношении к Кузмину, принес ей в подарок, просто чтобы ее развлечь, вышеупомянутого «Нового Плутарха», который давным-давно стал библиографической редкостью. Никакого удовольствия мой подарок Анне Андреевне явно не доставил. Завязался, естественно, разговор о Кузмине, и многое я тогда о нем услышал впервые. Как это меня угораздило, теперь уже не помню, но я ей признался, что «Поэма без героя» почему-то в чем-то всегда

ассоциируется у меня с поэмой Кузмина «Форель разбивает лед». Сказал я это очень осторожно, со всяческими оговорками («давно не перечитывал» и т. п.), заранее готовый признать несостоятельность или случайность подобных ассоциаций. Реакция была мгновенная и очень взволнованная: «Но ведь там об этом же, там даже часть написана моей строфой! Как это вы догадались?» (Эти слова переписываю из своего дневника, запись от 29 апреля 1960 г.) Дома я, конечно, раскрыл «Форель», где тут же нашел и строчки о явившихся к поэту тенях:

Художник утонувший
Топочет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском —

и целую главку, написанную «ахматовской строфой». А в сборнике Кузмина «Осенние озера» (1912) есть цикл стихов, посвященных Вс. Князеву. Ряд стихотворений посвящен ему и в сборнике «Глиняные голубки» (1914).

Анна Андреевна, конечно, преувеличивала мою догадливость, с которой тогда, помнится, даже меня поздравила. В 1967 году в «Материалах XXII научной студенческой конференции Тартуского университета» были опубликованы тезисы доклада Р. Д. Тименчика, в которых сопоставляются те же произведения. Это сопоставление затем продолжалось в других исследованиях, и даже с излишним рвением, как мне кажется.

Что же касается строчки «Решки», как будто допускающей возможность обвинить автора «Поэмы без героя» в «плагиате», думаю, что иронический ее смысл комментировать излишне. Это то, что прежде любили называть «обнажением приема». В данном случае оно подчеркивает противоположность мотивов обращения двух поэтов к одному и тому же прототипу, событию, персонажу.

В торжественном «новогоднем собрании» «краснобаи и лжепророки», конечно,— на первом плане, хотя сло́ва, по существу, им здесь не дано — не на маскараде же затевать философские диспуты. Но строка «Я забыла ваши уроки» тем не менее обращена к ним (рифма «уроки — лжепророки»), как и последующая, не менее знаменательная:

И не с вами мне по пути.

Впрочем, когда и было «по пути» в смысле чисто био-

графическом, в смысле принадлежности к той же петербургской среде 10-х годов, в стихах Ахматовой не раз звучали рядом с сознанием своей сопричастности этому «собранью» слова осуждения, горечи и тоски, таилось предчувствие возмездия. Достаточно припомнить хотя бы хрестоматийно известные строки из «Четок», кстати, как раз 1913 года и с явным адресом «Бродячей собаки»:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

. . . .

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Были у нее не случайными, не проходными и такие строки в стихотворении 1916 года:

А сим распутникам, сим грешницам любезным
Неведомо объятье рук железных.

(«Anno Domini»)

И если теперь об «уроках» лжеучителей своего поколения Ахматова говорит в поэме глухо, как она зато беспощадно конкретна в изображении богемной, декадентской изнанки этих «уроков». Слово «урок» тут же рядом приобретает совсем иной, иронически сниженный смысл:

И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок.

«Маскарадная болтовня» так, действительно, бесстыдна в своей претенциозной пустоте, что вполне можно понять причину сохранения, казалось бы, сугубо черновой ремарки в «Интермедии» 1-й главы, где говорится, что эти строки нельзя было «пустить в основной текст»; послушать только:

«Уверяю, это не ново...
Вы дитя, Signor Casanova...»
и т. п.!

Отчужденность звучит здесь явно, и даже порой с оттенком почти высокомерно пренебрежительным: вло-

мились «новогодние сорванцы» в обличье разных там Дон Жуанов, Гланов и Дорианов со своими «дианами»,—

А для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завыли сирены
И как купол вспух потолок.

Этот союз «а», не сразу найденный вместо нейтрального «и», «дорогого сто́ит». Но очень скоро становится ясно, что инфернальная декорация относится, собственно, не столько к этим маскам, сколько к тому, что влечет за собой для автора их появление.

В декадентском вычурном наряде является среди «новогодней чертовни» даже Поэт, неопознаваемый, без имени, без плоти, тоже только «тень», «вообще поэт». Это «дылда» (уж не на ходулях ли?), вырядившийся «полосатой верстой», верстовым столбом. Может быть, здесь не обошлось без намека на футуристические штучки, скажем, на эпатаж молодого Маяковского (ведь промелькнуло же как-то раз это имя в ответ на мой вопрос, кто этот поэт,— правда, с оговоркой: «Может быть, и Маяковский»).

Но не беспокойтесь: никакая ирония не коснется здесь самой сущности Поэта, его трагической миссии, его крестного пути. «Ровесник Мамврийского дуба, //Вековой собеседник луны» (аллюзия глубочайшей древности поэзии) *прав* всегда, во все времена, и во все времена обречен: «проплясать пред Ковчегом Завета, //Или сгинуть...» И с тою же неизменностью Поэт

...несет по цветущему вереску,
По пустыням свое торжество.

С самого начала всей этой «гофманианы» автор больше всего боялся того, к чему внутренне, кажется, уже заранее был готов («Бес попутал в укладке рыться...»): как бы это восставшее из небытия прошлое не оказалось затягивающей трясиной, как бы не обернулась эта кошмарная ночь каким-то неотвратимым судом, «когда надо платить по счету»:

Но мне страшно: войду сама я,
Кружевную шаль не снимая[1],
Улыбнусь всем и замолчу.

---

[1] Раньше, в прежних редакциях, было: «Шаль воспетую не снимая». Анна Андреевна решила, что «это нескромно», и заменила эпитет

С той, какою была когда-то
В ожерелье черных агатов,
До долины Иосафата[1]
Снова встретиться не хочу...

Среди «ряженых» новогоднего карнавала автору недаром мерещится «какая-то лишняя тень»:

С детства ряженых я боялась,
Мне всегда почему-то казалось,
Что какая-то лишняя тень
Среди них «без лица и названья»
Затесалась...

Кто это? Или, может быть, что это? Исследователи «Поэмы без героя», по-моему, напрасно ищут здесь скрытое имя или какую-то цитату без адреса. На одном из разрозненных листков своих пояснений к поэме Ахматова как будто им отвечает, но только снова загадкой:

«Кто-то «без лица и названья» («Лишняя тень» 1-й главы) — конечно, никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед».

«Лишняя тень» появится в «Петербургской повести» и еще раз, но уже в качестве таинственного персонажа развязки ее сюжета, когда «героиня»

...Возвратилась домой... не одна!
Кто-то с ней «без лица и названья»...

По этому поводу Ахматова пишет на том же листке: «Сознаюсь, что второй раз он попал в поэму (IV глава) прямо из балетного либретто, где он, в собольей шубе и цилиндре, в своей карете провожал домой Коломбину, когда у него под перчаткой не оказалось руки» (ГПБ).

Но, несмотря на «балетное» происхождение, удостоверенное автором, в поэме этот образ сохраняет всю свою загадочную значительность. Если это некий символ вестника смерти, то он ведь неизбежно связан со страхом смерти, который, как известно, может быть и «постоянным спутником нашей жизни», и даже «виновником стольких бед».

Стихотворение «Какая есть. Желаю вам другую...», написанное в Ташкенте 24 июня 1942 года, как раз во

---

[1] «Предполагаемое место Страшного суда» *(примеч. «редактора»)*.

время первого возвращения Ахматовой к «Поэме без героя», кончается мыслями о близящейся смерти и образом ее страшного посланца:

...Но близится конец моей гордыни:
Как той, другой — страдалице Марине,
Придется мне напиться пустотой.

И ты придешь под черной епанчою,
С зеленоватой страшною свечою,
И не откроешь предо мной лица.
Но мне недолго мучиться загадкой:
Чья там рука под белою перчаткой
И кто прислал ночного пришлеца?

К тому же строфическая композиция этого стихотворения такая же, как в поэме (размер здесь иной — чистый ямб). Кто знает, может быть, «кто-то «без лица и названья» пришел в «балетное либретто», а потом в поэму отсюда?

Так или иначе — для меня это всегда остается одним из темных мест «Поэмы без героя»; думаю, что не для меня одного.

«Кто чего боится, то с тем и случится», как поется совсем по другому поводу в одной из ахматовских «Песенок». Внезапно воскреснув, прошлое ее в себя затянуло. Та «Вторая», автобиографическая, о которой говорилось выше, вступила в свои права и от своих прав уже не отступится, даже когда будет поставлена последняя точка в конце поэмы. Почти с первых же строк первой главы она подвела автора к порогу исповеди.

Чтобы не дать ей прорваться во всеуслышанье, чтобы лишить ее невыносимой прямоты, автор спешит прикрыть ее, приглушить, увести в незримую глубину поэмы, в «зазеркалье». Но исповедь уже начала прорываться на поверхность стихов сквозь призрачность бредового маскарада. Началось с тревожной, оборванной в середине фразы: «Я не то что боюсь огласки...», и теперь ее уже не остановить. Уже разорвано только-только еще начавшееся сложное плетение сюжета многозначительными «литературными» аллюзиями («Гамлет», «Саломея», «Железная Маска»), с помощью которых автор пытается от неизбежной исповеди-расплаты уйти:

Я не то что боюсь огласки...
Что мне Гамлетовы подвязки,
Что мне вихрь Саломеиной пляски,
Что мне поступь Железной Маски,
Я еще пожелезней тех...

Но ведь смутивший Офелию беспорядок, в котором находятся «Гамлетовы подвязки», это не что иное, как атрибут демонстрируемого им — а может быть, и владеющего им — безумия, начало его мук после встречи с Духом, результат открывшегося ему преступления. Саломея пляшет перед Иродом, добиваясь усекновения главы Иоанна Крестителя. Тяжкая поступь Железной Маски предвещает возмездие за сверхжестокость.

И вот уже как будто не сказаны автором, а откуда-то услышаны им грозные слова:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

«Грядущее» мерцает спасительным огоньком. Оно хоть обманывает теплотой, хоть «не веет летейской стужей». Оно входит в поэму курсивом в образе «Гостя из будущего», здесь сейчас невозможного и тем не менее проходящего через Белый зал:

Звук шагов, тех, которых нету,
По сияющему паркету,
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог.
Он не лучше других и не хуже,
Но не веет летейской стужей,
И в руке его теплота.
Гость из будущего! — Неужели
Он придет ко мне в самом деле,
Повернув налево с моста?

В одном из послесловий Ахматовой этот «Гость из будущего» будет как-то связан с Музыкой. Но тщетно было бы пытаться узнать в этом «госте» какого бы то ни было конкретного человека, хотя ему и приданы приметы адресата «третьего и последнего» посвящения. И,

как всякий синкретический образ, он не нуждается в расшифровке.

Все явственней обнаруживается двойное (пока двойное) «дно шкатулки». «Вторая» присваивает себе в поэме уже едва ли не суверенные права. Но, хотя ее происхождение автобиографично, это вовсе не значит, что за каждым ее вторжением следует искать или угадывать биографически конкретные имена (конкретность сразу узнаваемых прототипов *сюжета* этому, разумеется, не противоречит). Это было бы все равно тщетно — тщетно потому, что несовместимо с сущностью ахматовской поэзии («Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...»; «...Кто ты? // Ты уж другой или третий? — // «Сотый!» и т. д.). Да и с сущностью ее биографии это тоже несовместимо,— слишком много раз в эту биографию «вместо того, кого ждали» входили иллюзии, слишком затянулось ожидание. Ни самые значительные встречи, ни разрывы, ни духовные « Wahlverwandtschaften»[1] никогда не выливались в стихи Ахматовой однозначно, в силу прямого соответствия (она еще в юности нашла этому очень широкую формулу: «Одной надеждой меньше стало, // Одною песней больше будет»). Все это, за очень редкими исключениями, оказывалось в ее лирике чем-то чересполосным, таинственно слитным, в каком-то смысле собирательным, несмотря на обманчивую конкретность реалий. Все это у нее множилось, и гранилось разными гранями, и тут же снова сливалось воедино, возводя порой в событие случайную встречу и вызывая в ее стихах «зеркальные» отражения, но зеркала оказывались «магическими» («Из мглы магических зеркал...»). Отсюда, помоему, вся бесстрашная интимность ее лирики. Какими пустыми и ненужными выглядят поэтому подсчеты и перечисления различных метафорических «зеркал» в поэзии Ахматовой, какими абстрактными представляются сопоставления ее «зеркал» с «зеркалами» романов Достоевского и даже с «двойничеством» горьковского «Клима Самгина». На Западе кое-кто, не довольствуясь символом, перешел уже от «зеркал» к оккультному смыслу «Поэмы без героя».

Надо поверить поэту, что «Гость из будущего»— это именно «Гость из *будущего*», соединяющий в себе символ с реальностью и потому безымянный. В конструк-

---

[1] Так Гёте называл когда-то «сродство душ».

ции «Петербургской повести» он соединяет будущее с прошлым, воспоминание с провйдением. И только. Никаких «двадцать девятых смыслов» (см. «Вместо предисловия») в этом образе нет.

Однако главное еще впереди.
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна — и длится, длится
Петербургская чертовня...

И скоро вслед за «Гостем из будущего» войдет сюда призрак из прошлого, только совсем непохожий на тех, кого сюда уже «впустили», не еще кто-то из «краснобаев и лжепророков» с их «дианами» и «афродитами» и не тот — «без лица и названья», «постоянный спутник нашей жизни». По какой-то дьявольской «*аналогии*», от которой невозможно освободиться, от которой и поседеть можно («Вздор, вздор, вздор! От такого вздора // Я седою сделаюсь скоро // Или стану совсем другой»), этот призрак появится здесь сейчас же после «Интермедии» («Через площадку»). Как будто его незаметно сюда введут ее главные участники, ее «герой» и «героиня», только что разыгравшие (предварительно, как и полагается в интермедии) свою трагедию — где-то «в глубине залы, сцены, ада или на вершине гётевского Брокена».

Теперь, когда это видение исчезло, факелы погасли и потолок опустился, когда зеркальный Белый зал снова сделался комнатой автора, еще страшнее угадывать этот призрак в полутьме, среди обыденной комнатной прозы, где-то в углу, «между печкой и шкафом». Он молчит. Но в памяти автора теперь уже не смолкнут чьи-то давным-давно отзвучавшие слова,— недаром идет строфа, выделенная курсивом:

Это всё наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот: «Прощай! Пора!
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь моей вдовою,
Ты — Голубка, солнце, сестра!»
После — лестницы плоской ступени,
Вопль: «Не надо!» и в отдаленьи
Чистый голос:
«Я к смерти готов».

Этот курсив еще вернется на страницы «Петербургской повести», это прощание еще в ней повторится дословно.

Всем известно стихотворение 1916 года, из сборника «Белая стая»:

А! Это снова ты. Не отроком влюбленным,
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.
Страшна моей душе предгрозовая тишь.
Ты спрашиваешь, что я сделала с тобою,
Врученным мне навек любовью и судьбою.
Я предала тебя. И это повторять —
О, если бы ты мог когда-нибудь устать!
Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.
Прости меня теперь. Учил прощать господь.
В недуге горестном моя томится плоть,
А вольный дух уже почиет безмятежно.
Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,
И крики журавлей, и черные поля...
О, как была с тобой мне сладостна земля!

В ленинградском архиве, среди «полупотерянных и полунайденных стихов» (ф. 1073, № 114) хранится рукописный набросок, который, по-моему, имеет прямое отношение к этому замечательному стихотворению. И размер тот же — шестистопный ямб, и парная рифма. Из текста видно, что он возник в 50-е годы. Это какой-то новый приступ к старой и теперь все еще неотступной теме:

А, это снова ты... Ни мужем непреклонным,
Ни дерзким мальчиком, беспомощно-влюбленным
. . . . сорок лет назад
Походкой легкою входил в осенний сад,—
Ты тень от тени той, ты дуновенье ночи...
(. . . . .)

Даже слова повторяются те же, 16-го года, как бы удостоверяя тождество образа: «мужем непреклонным», «не отроком («мальчиком») влюбленным», не говоря уже о буквальном повторении первого полустишия: «А! Это снова ты», только теперь без восклицательного знака и с многоточием,— еще проще, еще интимней по интонации.

Что-то продолжало мучить, «звать к ответу». Не тот

же ли самый призрак, который проходит вторым планом в «Поэме без героя» («аналогия», по слову Ахматовой) и еще раз появляется в недописанном комаровском стихотворении 1958 года «Опять проходит полонез Шопена...»:

Тень музыки мелькнула на стене,
Но прозелени лунной не задела.
О, сколько раз вот здесь я холодела
И кто-то страшный мне кивал в окне.

. . . .

И как ужасен взор безносых статуй,
Но уходи и за меня не ратуй,
И не молись так горько обо мне.

. . . .

И голос из тринадцатого года
Опять кричит: я здесь, я снова твой...
Мне ни к чему ни слава, ни свобода,
Я слишком знаю... но молчит природа
И сыростью пахнуло гробовой.

Вторая глава «Петербургской повести» разворачивается в спальне «героини», но целиком принадлежит голосу, который ей «чудится». Это голос автора, обращенный сейчас к ней, ожившей и сошедшей с портрета, на котором она изображена в роли Путаницы из одноименной пьесы Юр. Беляева (вспомним «Второе посвящение»). Стилизованный портрет С. Ю. Судейкина изображает Ольгу Глебову-Судейкину в изящном и пышном костюме, с заснувшим у ее ног Амуром. На ней длинная полосатая шубка, отделанная горностаем, на руке горностаевая же муфта, шляпа-капор украшена цветами и лентами. Под распахнувшейся шубкой — светлые легкие воланы подхваченного левой рукой, как бы на бегу, платья. Задумчивый взгляд и лукавая, нежная улыбка.

В. М. Жирмунский считал, «что образы пьесы, связанной с именем Глебовой, подсказали Ахматовой некоторые черты ее творческого замысла» («Творчество Анны Ахматовой», с. 159—160). Этому противоречит свидетельство самой Анны Андреевны, которое, по-видимому, случайно осталось вне круга его внимания. В одном из машинописных экземпляров поэмы с ее правкой и добавлениями (ГПБ, № 184) ею приписано следующее:

«Кстати о Путанице. Все, что я знала о ней до вчерашнего дня (6 июня, 1958), было заглавие[1] и портрет О. А. в этой роли, сделанный С. Судейкиным (оригинал — в Русском музее, авторская копия — в Минском музее). Вчера мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников поэмы прошу ее не числить.

7 июня 1958 *А.*

Невольно вспомнишь слова Шилейко: «Область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований»[2].

Над кроватью висят еще два портрета «героини» в ролях: «Справа — она Козлоногая, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна (из «Шагов Командора»)». Так сказано в предваряющей главу ремарке. «Козлоногая», женщина-фавн, действительно была ролью Глебовой-Судейкиной в балете Ильи Саца «Пля̀с Козлоно́гих», поставленном в 1912 году Театром миниатюр на Литейном. «Коломбину» она тоже танцевала, как мы уже знаем, на придворном спектакле в Царском Селе. Но Донна Анна? Как будто не то амплуа... Впрочем, в данном случае ведь это вовсе и не роль, а один из образов стихотворения Блока 1912 года, где тема преступления (измены) и приближающейся расплаты проходит лейтмотивом. Этой теме, глухо и словно не по адресу прозвучавшей таким образом уже в увертюре-ремарке, предстоит вскоре развернуться во всю ширь.

Действие происходит все в ту же новогоднюю ночь, которая превратилась для автора в маскарадную фантасмагорию с неожиданно прорвавшимся сквозь нее каким-то грозным и неотступным укором совести («Призрак»). Фантасмагория продолжается и теперь, переменилось только место действия, как это часто бывает во сне («А дурманящую дремоту // Мне трудней, чем смерть, превозмочь...»). И обращение к «героине» начинается той же отчаянной нотой финала первой главы:

Не тебя, а себя казню.

---

[1] «Я даже, да простит мне Господь, путала ее с другой пьесой того же автора «Псиша», кот. я тоже не читала. Отсюда стих:
Ты ли, Путаница — Психея» (*примеч. А. Ахматовой*).

[2] Приписано А. Ахматовой.

Чуть позже, курсивом, как и всегда о себе, автор в смятении добавит:

Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету...

Но сейчас прежде всего нужно, чтобы мы наконец пристальней вгляделись в «героиню», тем более что, в отличие от «героя», сло́ва ей до конца повести так и не будет дано.

Она уже дважды появлялась перед нами: сначала во «втором посвящении», потом в интермедии «Через площадку», в вихре «козьей чечетки», который взметнул ее из истомно-дремотного Фонтанного шереметевского грота чуть ли не прямо на вершину гётевского Брокена. Мы увидели ее «парадно обнаженной», со «злыми рожками» в волосах, и даже расслышали ее капризный «карнавальный» лепет, единственную ее фразу, которую «пустили» в поэму: «Que me veut mon Prince Carnaval?»[1]

Анна Андреевна когда-то подарила мне маленькую фотографию, на которой запечатлена встреча артистов Художественного театра во время их очередных гастролей весной 1913 года с петербургскими артистами, писателями, художниками в «Бродячей собаке». Среди «художественников» во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко тут и Качалов, и Книппер, и Москвин, и Вахтангов, и совсем молоденькая Алиса Коонен, а среди «петербуржцев» — певица Зоя Лодий, Тэффи, Ходотов. Большинство мужчин — во фраках или смокингах, дамы, конечно, в вечерних платьях. Среди них выделяется Ольга Судейкина. Она здесь в костюме и гриме «Козлоногой», более чем смело декольтированная и с длинными золочеными рожками в волосах. Стоя где-то позади, по-видимому на стуле, и слегка наклонившись, она левой рукой оперлась на плечо сидящего перед ней молодого человека[2].

---

[1] «Что прикажет мне Принц-Карнавал?»

В ранней редакции поэмы на месте этой французской фразочки была русская, пожалуй, еще более колоритная: «Пусть к вину подадут миндаль!»

[2] Некоторые «узнаю́т» в нем Всеволода Князева. Но это исключается простым сопоставлением дат. «26 апреля 1913 года» — дата, тогда же проставленная А. Г. Коонен на сохранившейся у нее идентичной фотографии. Вс. Князев покончил с собой 5 апреля 1913 г. Июнем того же года датировано стихотворение Ахматовой, в котором говорится о его смерти.

Во Франции об О. А. Глебовой-Судейкиной в 1972 году издана большая книга[1]. Возможно, что она этого и заслуживает; вокруг ее женственно-пленительного облика, во всяком случае, легко возникают необычные, яркие воспоминания, и несомненно, что она не только знала, но и привлекала к себе многих интересных, талантливых людей своего времени, была личностью художественно одаренной и незаурядной.

Прелестные, неожиданно появлявшиеся на свет божий фантасмагорические куклы ее изделия, так же как и раскрашенные ею фарфоровые статуэтки и чашки, вызывали восхищение и в Петербурге, и позднее в Париже. В молодости многим нравилась она и на драматической сцене, и особенно на эстраде. Очевидно, было какое-то одухотворенное изящество даже в том, что могло показаться дилетантским в разнообразии ее увлечений искусством.

Облик Ольги Судейкиной запечатлен в стихах, посвященных ей не одной только Анной Ахматовой, но и Сологубом, Кузминым, Хлебниковым, Г. Ивановым, Игорем Северянином, Вс. Рождественским. «Подругой поэтов» она названа в «Поэме без героя» по праву. Очевидно, что-то было особенное, редко встречающееся и в самой ее красоте, если художникам и поэтам, которые потом о ней писали, Ольга Глебова-Судейкина могла казаться на фоне богемно-светского Петербурга 10-х годов каким-то нездешним, загадочно обаятельным явлением. Вот и в сравнительно не так давно вышедших в Ленинграде мемуарах художника Владимира Милашевского ей посвящены строки с восклицательными знаками: «Какая тонкая и нежная красота, с некоторой потусторонностью, загадочная красота русалки!.. Только Перроно, Ватто или Ренуар могли бы написать эти волосы!» Артур Лурье вспоминал ее так: «Кто она? Бабочка? Коломбина? Или фея, фея из царства кукол, в освещении бенгальских огней, где всё — радость и веселье, где праздник длится вечно».

Но для нас сейчас важны не эти воспоминания, с которыми перекликаются и более значительные мемуарные портреты Юрия Анненкова, Георгия Адамовича, а важно то, что сказала о ней в своих стихах Ахматова.

---

[1] Moch-Bickert Eliane. Olga Glebova-Soudeikina. Amie et inspiratrice des poètes. Paris-Lille, 1972.

Строфам поэмы предшествовали два посвященных О. Глебовой-Судейкиной стихотворения, которые стоит здесь напомнить. Можно считать достоверным, что в обоих говорится и о Вс. Князеве. Первое — в «Четках», с датой «1913, июнь»:

ГОЛОС ПАМЯТИ

О. А. Глебовой-Судейкиной

Что ты видишь, тускло на стену смотря,
В час, когда на небе поздняя заря?

Чайку ли на синей скатерти воды,
Или флорентийские сады?

Или парк огромный Царского Села,
Где тебе тревога путь пересекла?

Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен?

Нет, я вижу стену только — и на ней
Отсветы небесных гаснущих огней.

Второе, без названия, но с инициалами посвящения — О. А. Г.-С.— в «Anno Domini», 1921 года:

Пророчишь, горькая, и руки уронила,
Прилипла прядь волос к бескровному челу,
И улыбаешься — о, не одну пчелу
Румяная улыбка соблазнила
И бабочку смутила не одну.

Как лунные глаза светлы, и напряженно
Далеко видящий остановился взор.
То мертвому ли сладостный укор,
Или живым прощаешь благосклонно
Твое изнеможенье и позор?

В подтекст обоих вышеприведенных стихотворений проскальзывает какое-то недоумение по поводу внутренней сущности той, кому они посвящены,— недаром в них столько вопросов, а единственный «ответ» в финале первого звучит холодно и отчужденно.

Однако вернемся к поэме, в которой о ней говорится гораздо больше и определенней, и не только как о «героине» романа, треугольника «любви, измены и страсти» (сюжетный центр «Петербургской повести»), но и как о некоем типе, портрете «эпохи десятых годов».

Во второй главе автор называет ее «Коломбиной десятых годов» и тут же упоминает ее деревенское происхождение, не смущаясь даже необходимостью пояснить это специальным примечанием:

Спальню ты убрала как беседку,
Деревенскую девку-соседку
Не узнает веселый скобарь.

Примечание автора: «Скобарь — обидное прозвище псковичей» (кстати, «скобарь» (бондарь) — также и обозначение распространенного на Псковщине ремесла)[1]. По-видимому, это важно, чтобы подчеркнуть искусственность явления этой «Коломбины» на русской почве, эфемерность и призрачность этого явления, каким бы прелестным оно ни казалось и каким бы близким ни было когда-то. Недаром в середине главы читаем:

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов! —

а несколько дальше:

Мне ответь хоть теперь.
неужели
Ты когда-то жила в самом деле?
И топтала торцы площадей
Ослепительной ножкой своей?..

В облике этой «Коломбины», несмотря на все ее изысканное очарование, прямо подчеркнуто автором что-то ненастоящее, лицедейское, бездушное:

Что глядишь ты так смутно и зорко,
Петербургская кукла, актерка,
Ты — один из моих двойников.

---

[1] О. А. Глебова-Судейкина родилась не в Псковской, а в Ярославской губернии: в Псковскую она только ездила. Для нас это, разумеется, ничего не меняет.

(Последняя строчка, неожиданная и знаменательная, еще потребует особого возвращения к ней.)

Специфически утонченная, вычурно изысканная — чтобы не сказать больше — обстановка окружает «Коломбину» в ее доме, в ее спальне:

Дом пестрей комедьянтской фуры,
Облупившиеся амуры
Охраняют Венерин алтарь.
Певчих птиц не сажала в клетку,
Спальню ты убрала как беседку...
. . . .
В стенках лесенки скрыты витые,
А на стенках лазурных святые —
Полукрадено это добро...
Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли,
Ты друзей принимала в постели,
И томился драгунский Пьеро...[1]

Эта петербургская, декадентская «Коломбина», пожалуй, уже ничего общего не имеет не только с породившей этот образ итальянской народной комедией, но даже и с его рафинированным поздним французским вариантом.

Тем не менее она — «Коломбина», и потому она в центре традиционного до тривиальности «треугольника»,

---

[1] В этих строфах, может быть, есть намек и на другую «спальню» — петербургской светской красавицы той же эпохи Саломеи Андрониковой. Ей когда-то Мандельштам посвятил известное стихотворение «Соломинка». В воспоминаниях Анны Андреевны о Мандельштаме читаем: «Я помню эту великолепную спальню Саломеи на Васильевском острове».

Кстати, это ее обликом навеяны строки интермедии «Через площадку» (какая-то не очень внятная аллюзия):

Всех наряднее и всех выше,
Хоть не видит она и не слышит —
Не клянет, не молит, не дышит,
Голова Madame de Lamballe...

Саломея Андроникова здесь — в маскарадном обличье г-жи де Ламбаль, ближайшей подруги Марии-Антуанетты; в сентябре 1792 г. эта красавица принцесса была растерзана толпой за отказ поклясться в ненависти к королевской власти, и ее голову, вздернутую на пику, поднесли к окнам Тампля, где находилось в заключении королевское семейство.

С. Андрониковой же Ахматова посвятила в 1940 г. стихотворение «Тень», которое начинается так:

Всегда нарядней всех, всех розовей и выше...

где молодой драгун-поэт играет роль Пьеро[1], а вместо Арлекина как будто должен — волею автора — занять другой поэт, неизмеримо иного значения, имя которому — Александр Блок.

Так неожиданно, в такую узкую и не по росту низенькую дверцу входит в «Поэму без героя» тот, кого автор называл «человеком-эпохой».

Говорят, что в «Поэме без героя» Блок написан беспощадно. И действительно, если только вспомнить:

Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом –
Все таинственно в пришлеце.

В ранней редакции 1943 года портрет исчерпывается первыми двумя строчками. Но в экземпляре 1960 года, в том же году подаренном мне Анной Андреевной, после строчки: «Все таинственно в пришлеце» — ее рукой вставлена на полях новая строфа[2].

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?
С мертвым сердцем и с мертвым взором
Он ли встретится с Командором,
В тот пробравшись проклятый дом?

Потом следует исправленная автором строка (вместо: «И поведано чьим-то словом») —

И его поведано словом,—

а затем снова чистая машинопись:

---

[1] Посвященные ему здесь строки — едва ли не самое слабое место поэмы, особенно концовка:

...Побледнев, он глядит сквозь слезы,
Как тебе протянули розы
И как враг его знаменит.

В ранних редакциях было еще хуже.

[2] В. М. Жирмунский в своей статье «Анна Ахматова и Александр Блок» ошибочно датирует ее 1962 г.

Как вы были в пространстве новом[1],
Как вне времени были вы,—
И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там, у устья Леты-Невы.

Таким весь этот кусок вошел и в сборник «Бег времени», только глагол «встретится» переведен там в прошедшее время.

В ответ на упреки по поводу «беспощадности» Анна Андреевна и мне, и при мне не раз говорила приблизительно то же самое, что она написала в черновой заметке к своим воспоминаниям о Блоке, которую приводит Д. Е. Максимов: «Блок в моей поэме — человек-эпоха». Но и это объяснение все-таки оставалось для меня не до конца удовлетворяющим. Да и теперь остается, несмотря на то что в одной из ее записных книжек того же времени мне довелось прочитать такие знаменательные строки: «Блока я считаю не только величайшим европейским поэтом первой четверти XX века (горько оплакивала его преждевременную смерть), но и человеком-эпохой, т. е. самым характерным представителем своего времени, каким-то чудесным образом впитавшим...» (на этом запись, к сожалению, обрывается)[2].

Из сравнения разных редакций поэмы можно сделать вывод, что образ Блока в ней постепенно сгущался, черты портрета становились все явственней и все страшнее, его идентичность удостоверялась уже цитатами («Я послал тебе черную розу в бокале...», «Командор» и др.). Как будто Ахматова все дальше отталкивала Блока от себя в прошлое: в давно уже чуждую ей бездушную атмосферу предвоенного Петербурга, превращая его в один из самых мрачных фантомов своей «Петербургской повести». Когда с этим уже было в поэме покончено, когда это окончательно вылилось у нее поэтически, Анна Андреевна

---

[1] Ср. у Блока:

...Словно мы — в пространстве новом,
Словно в новых временах.

[2] ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 99, л. 21.

В сб. материалов ЦГАЛИ «Встречи с прошлым» (вып. 3. М., 1978, с. 412—413) последние слова незаконченной фразы отсечены с очевидной целью контаминировать эту запись с другой, вряд ли с нею прямо связанной: «Но знала его крайне мало» и т. д.

и стала упорно говорить о нем как о «человеке-эпохе». Тогда же, в 1960 году, возник и пресловутый «трагический тенор».

В своих кратких воспоминаниях о Блоке, которые передавались по телевидению в октябре 1965 года, а в 1967 году были опубликованы в 12-м номере «Звезды», Анна Андреевна рассказывает об их встрече осенью 1913 года на литературном вечере для слушательниц Бестужевских курсов. Часть своего разговора с Блоком перед началом вечера она приводит дословно: «К нам подошла курсистка со списком и сказала, что мое выступление после блоковского. Я взмолилась: «Александр Александрович, я не могу читать после вас». Он — с упреком — в ответ: «Анна Андреевна, мы не тенора». В это время он уже был известнейшим поэтом России».

Д. Е. Максимов, а вслед за ним и В. М. Жирмунский склонны впрямую связывать стихотворную строку Ахматовой о «трагическом теноре эпохи» с этим эпизодом. Д. Е. Максимов видит здесь «полемику с Блоком, даже вполне конкретную». В. М. Жирмунский, правда, менее категоричен: «Сравнение это, надолго запечатлевшееся в памяти, было, может быть, подхвачено через много лет в стихотворении, где Блок предстает как «трагический тенор эпохи» (1960)».

В плоскости литературоведческой — сопоставление вполне естественное. И тем не менее согласиться с ним невозможно — при всей невозможности опровергнуть его фактологически. Однако *все* поэтическое творчество Ахматовой, от первой до последней строчки, опровергает возможность проникновения столь мелкой мемуарной «отместки» в ее стихи. Убедиться в этом — доступно каждому читателю.

Совершенно очевидно, что присутствие Блока в «Поэме без героя» и его значение для нее никак не ограничиваются ни его «биографическим» участием в сюжетном треугольнике, ни, еще менее, ассоциациями с его знаменитым «Балаганчиком» (Коломбина — Пьеро — Арлекин), анализу которых отдает много внимания В. М. Жирмунский в своей статье. Совершенно закономерно в том же исследовании развивается мысль о влиянии Блока на «атмосферу поэмы» (с. 77), а еще раньше говорится о свойственном Блоку в период между 1905 и 1917 годами «ощущении близости трагического конца, угрожающего мнимому

спокойствию и уюту обывательского существования»[1], о «владевшем им сознании неминуемой социальной катастрофы» (с. 71). Далее В. М. Жирмунский приводит слова Блока из статьи «Стихия и культура» 1908 года: «Так или иначе — мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа». Тут же цитируется и знаменитое стихотворение Блока «Голос из хора». Те же строки из этого стихотворения вспоминала ведь и сама Ахматова, характеризуя в другом месте и по другому поводу начало 10-х годов[2]: «...Символисты объявили себя в состоянии кризиса, и Александр Блок пророчествовал:

О, если б знали, дети, вы
Холод и мрак грядущих дней...»

Не о том же ли самом говорит она и в одной из своих заметок о поэме: «Блок ждал Командора» — и во вводной ремарке к разбираемой нами главе («Шаги Командора»)? В самой же главе знаменательна в этом смысле строка:

Все равно приходит расплата.

Ею открывается тема возмездия, близящейся исторической развязки («До смешного близка развязка...» — «Пятым актом из Летнего сада // Пахнет... Призрак цусимского ада // Тут же.— Пьяный поет моряк...»).

Завертелась ось «Канунов и Сочельников», взвихрился «ветер завтрашнего дня», разгулялись тревожные диссонансы в музыке поэмы, и все чаще говорят они не о личном «своем», а об общем, присущем эпохе. Потому и раздвигаются с такой легкостью призрачные стенки спальни «героини», уступая место Городу. И вот он уже перед нами, тогдашний «старый город Питер, что народу бока повытер, // (Как народ тогда говорил)», зыблется в сгущающемся мраке и полнится знаками близких перемен. «Канделябры эпохи» означены поначалу наиболее разительными *театральными* образами — «Мейерхольдовыми

---

[1] Цитируя это, вспоминаю короткую фразу в одном из послесловий Ахматовой: «Мнимое благополучие».

[2] См. в воспоминаниях о Модильяни в кн.: Анна Ахматова. Стихи и проза. Л., 1976.

арапчатами» («Дон Жуан» Мольера в Александринке), «мнимой улыбкой» летящей над Мариинской сценой Анны Павловой, мощью шаляпинского голоса, напоминающей о «бездорожье страны, вскормившей его». Но театральные образы разрастаются вширь, и нам уже не очень понятно, что́ это — «вкруг костров кучерская пляска», сценический ли эпизод «Петрушки» Стравинского, балета, о котором только что шла речь, или мгновенно мелькнувший образ предреволюционных питерских площадей. А следующая строка, кончающаяся важным смысловым многоточием,— «Над дворцом черно-желтый стяг...» — знак присутствия царя в Зимнем дворце — не превращается ли здесь в знак обреченности царского самодержавия? А еще дальше — еще определеннее:

Все уже на местах, кто надо:
Пятым актом из Летнего сада
Пахнет...

Это уже не театр. Но и в театральном зале, императорском, парадном, так явственно ощутима тревога, хоть еще «и острит опоздавший сноб»:

Звук оркестра, как с того света
(Тень чего-то мелькнула где-то),
Не предчувствием ли рассвета
По рядам пробежал озноб?

Но вот действие снова возвращается в спальню «героини», в ее кукольный мирок, описанный автором отчужденно, с нескрываемым осуждением и в то же время чем-то накрепко связанный с его собственным прошлым (то же ощущалось и в первой главе; здесь это звучит с новой силой, потому что еще сильнее становится чувство сопричастности к неправедному бытию, к общей какой-то вине и едва ли не исторической).

Голос автора говорит «Коломбине»:

Ты — один из моих двойников.

Это нехороший «двойник», пустой, бездуховный, грешный, один из тех, о которых Анна Андреевна говорила: «...склубились вокруг меня». Это «титул», который волей-неволей приходится «к прочим титулам приписать». И теперь, несмотря на былую привязанность, хорошо бы от

него освободиться окончательно, навсегда[1]. Но это попытки с негодными средствами, они тут же наталкиваются на что-то, что требует уже не от «героини», а от автора «платить по счету», и «ролью рокового хора»[2] тут не отделаешься. Тщетно теперь низводить былое свое «белокурое чудо» на уровень «петербургской куклы, актерки», тщетно отталкивать от себя эту «героиню» только ей принадлежащими эпитетами («поцелуйные плечи» из влюбленных стихов Вс. Князева) или «полукрадеными» атрибутами этой «спальни-беседки» с «Венериным алтарем», когда *свое* прошлое уже неотступно восстало в памяти «в грозном хаосе давних дней», в Пляске смерти, а не в «danse russe revée par Debussy».

Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету... —

это курсив «Второй», вызванный соприкосновением со страшной гранью этого двойничества, с гранью совести, нравственной подсудности и неизбежной расплаты.

Последняя строка главы:

Гороскоп твой давно готов —

заключает ее тоже курсивом, почему и нет уже сомнения в том, *к кому* эти слова относятся.

На пороге третьей главы — два эпиграфа.

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,

эти строки из стихотворения Мандельштама здесь, в устах Ахматовой, звучат как клятва верности Городу, которой она не изменила до конца.

То был последний год... —

слова Лозинского, приведенные как бы в подтверждение исторической точности ее выбора отправной даты — 1913[3].

---

[1] Все это, разумеется, не имеет и не может иметь никакого отношения к дальнейшей реальной судьбе О. А. Глебовой-Судейкиной, сложившейся трагически,— к ее нищете и одиночеству в Париже, где она умерла от скоротечной чахотки 19 января 1945 г.

[2] В редакции 1960 г. «роль античного хора».

[3] В одной из последних редакций карандашом вписан третий эпиграф: «И под аркой на Галерной...» (*А. Ахматова*).

Теперь уже до конца «Петербургской повести» местом ее действия будут только улицы и площади. Она выходит из комнатных стен на просторы Города и истории. Это означено уже в ремарке-программе выделением «Лирического отступления» из основной темы главы: «Петербург 1913 года». И еще значительнее это подчеркнуто образом Ветра, которому в той же ремарке автор передает дальнейшее повествование. Ему надлежит, ему свойственно «бормотать, не то вспоминая, не то пророчествуя». Конечно, это он — «ветер завтрашнего дня», о котором говорилось в одном из послесловий. Снова «ось Канунов и Сочельников» — Ветер раскрутил ее вовсю, возвещая канун новых, небывалых трагедий. Строфы слиты в единый, эпически мерный монолог, но его оркестровая медь, кажется, едва только сдерживает шквальный напор образов «достоевского и бесноватого» Города *накануне*. Ледяными порывами Ветра пронизано все в этой краткой главе: и дикая пляска дыма на крышах, и зловещее пенье флюгера в Летнем саду, и сорванные со стен афиши, и барабанная дробь, «как пред казнью», и валящиеся с мостов — вдруг гоголевские — кареты, и даже тот странный, необъяснимый глухой «будущий гул», который пока еще тонет в невских сугробах. Все взвихрено и слито воедино голосом Ветра. И только последняя строфа — кода этого монолога — завершает его в кованой отдельности:

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный
Настоящий Двадцатый Век.

С сюжетом «Петербургской повести» эта глава почти не связана. Конечно, она имеет к нему отношение, до предела сгущая окружающую его атмосферу, но значение ее остается особым, надсюжетным. В смысле историко-философском она связывает «Петербургскую повесть» с «Решкой» и с «Эпилогом», потом это станет очевидным.

Но вот в конце главы неожиданно вновь появляется курсив — на этот раз курсив «Лирического отступления». Почему-то именно здесь, на неподходящем, казалось бы, месте оно понадобилось автору для «Последнего воспоминания в Царском Селе». Не потому ли,— приходит

невольно в голову,— что образ того, к кому оно обращено, как-то участвует в «аналогии» и тоже скрыт тайной «второго дна шкатулки»? Конечно, это только домысел, но возникает он из глубины дивных стихов:

А теперь бы домой скорее
Камероновой Галереей
В ледяной таинственный сад,
Где безмолвствуют водопады,
Где все девять[1] *мне будут рады,*
Как бывал ты когда-то рад.
Там за островом, там за садом
Разве мы не встретимся взглядом
Наших прежних ясных очей[2]*,*
Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?

Как бы то ни было, но в последних строчках этого «отступления» нельзя не почувствовать затягивающих подспудных глубин «Второй».

Вот где, хотя бы и вопреки вышесказанному по поводу «биографических разысканий», не обойтись без биографии. Я всегда думал, что эти строфы обращены к близкому другу юности Ахматовой, Николаю Владимировичу Недоброво, талантливому филологу, поэту и критику, автору замечательной статьи о ее ранней поэзии, которую она до конца жизни считала лучшим из того, что было когда-либо о ней написано. Потом моя догадка была подтверждена В. М. Жирмунским[3] — по-видимому, со слов самой Анны Андреевны. Впрочем, найти этому исчерпывающее подтверждение можно и в одном из вариантов первоначального текста поэмы:

...Где все девять мне будут рады,
Как бывал он когда-то рад,
Что над юностью встал мятежной,
Незабвенный мой друг и нежный,—
Только раз приснившийся сон,—
Чья сияла юная сила,

---

[1] Музы.— *Примеч. Ахматовой.*
[2] В самой ранней редакции: «Не глядевших на казнь очей».
[3] Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 333—334.

Чья забыта навек могила,
Словно вовсе и не жил он...[1]

Могила Н. В. Недоброво, который умер от туберкулеза еще совсем молодым, в декабре 1919 года, до сих пор остается затерянной не то на старом ялтинском, не то на гурзуфском кладбище. Анна Андреевна узнала о его смерти только в 1920 году от О. Э. Мандельштама. Забытым Недоброво продолжает оставаться и поныне — прочно и несправедливо.

В Отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, в фонде А. А. Ахматовой, среди разрозненных листов с черновыми записями «прозы о поэме», проектов титульного листа и т. п. есть и такой «титул» «Поэмы без героя», записанный карандашом (автограф, № 189):

«ТРИПТИХ

Трагическая симфония

Дух дышит, где хочет.
Посвященный недоступен страху.
1962».

В письме Н. В. Недоброво к Б. В. Анрепу от 27 апреля 1914 года, в котором он заочно знакомит своего друга с А. А. Ахматовой, есть такие строки: «Лето мое начнется в начале июня. Я, вероятно, полностью проведу его в Крыму: мне хочется не иметь никаких обязанностей, даже лечебных, не иметь впечатлений, а, отдыхая телом на старых местах, писать побольше для того, чтобы развлекать Ахматову в ее «тверском уединении» присылкой ей идиллий, поэм и отрывков из романа под заглавием «Дух дышит, где хочет» и с эпиграфом:

И вот на памяти моей
Одной улыбкой светлой боле,
Одной звездой любви светлей.

В этом романе с поразительной ясностью будет изображено противозаконие духа и нравственностей челове-

---

[1] В книге В. М. Жирмунского «Творчество Анны Ахматовой» приведена запись, которая прямо относится к Н. В. Недоброво: «Ты, кому эта поэма принадлежит на $^3/_4$, так, как я сама на $^3/_4$ сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление».

ческих. Сделано это будет с обыкновенным искусством» (Тот же архив, ф. 1088, № 297).

В этом письме, таким образом, мы находим прямое указание на то, откуда был взят Ахматовой евангельский эпиграф к «Триптиху» (он вскоре был отброшен вместе с вариантом названия поэмы).

Эпиграф же, заранее предпосылаемый Н. В. Недоброво его будущему роману, не продиктован ли его влюбленностью в поэзию Ахматовой, а в недалеком будущем, в 1915 году, не эти ли строки таинственно коснутся ахматовской строфы:

Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит,
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

Недоброво посвящено несколько стихотворений в «Белой стае» и, вероятно, не одно из более поздних. Его инициалами — Н. В. Н.— это обозначено на таких жемчужинах ахматовской ранней лирики, как «Царскосельская статуя», «Есть в близости людей заветная черта...», «Целый год ты со мной неразлучен...», «Все мне видится Павловск холмистый...», «Вновь подарен мне дремотой...». В некоторых экземплярах сборника «Из шести книг», подаренных Анной Андреевной ее друзьям, ею вставлено от руки посвящение: «Памяти Н. В. Н.» над стихотворением 1936 года «Одни глядятся в ласковые взоры...». С памятью о Н. В. Недоброво, по-видимому, связаны и стихотворение «Если плещется лунная жуть...» 1928 года, и отдельные строфы поэмы «Путем всея земли», и конец стихотворения «Из цикла «Юность» («Мои молодые руки...», 1940), и некоторые более поздние наброски неоконченных стихов, например:

Отпусти меня хоть на минуту,
Хоть для смеха или просто так,
Чтоб не думать, что досталась спруту
И кругом морской полночный мрак.
Знаю, как твое иссохло горло,
Как обуглен, как не дышит рот,
И какая ночь крыла простерла
И томится у твоих ворот...

Можно предположить, что и стихотворение «Через 23 года», как бы подводящее последнюю черту под «Поэмой без героя» (1940—1963), обращено тоже к нему:

Я гашу те заветные свечи,
Мой окончен волшебный вечер,—
Палачи, самозванцы, предтечи
И, увы, прокурорские речи,
Всё уходит — мне снишься ты.
Доплясавший свое пред ковчегом.
За дождем, за ветром, за снегом
Тень твоя над бессмертным брегом,
Голос твой из недр темноты.

И по имени! Как неустанно
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»
Говоришь мне как прежде,— «Ты».

13 мая 1963
Комарово
Холодно, сыро, мелкий дождь.

Но что же это за слово в «Поэме без героя», «победившее смерть слово и разгадка жизни моей»?.. Ведь этим так много сказано!

Не могу, чувствую себя не вправе продолжать писать о «Поэме без героя», не обратившись к побуревшим от времени журнальным страницам этой статьи-поэмы о начинающем поэте[1]. Слишком большое значение придавала ей Анна Андреевна и слишком была права в своей оценке, чтобы можно было от этого отказаться.

Из этой обширной статьи (19 страниц большого журнального формата) трудно выбрать самое важное, потому что в ней важно почти все и все от начала до конца крепкими нитями взаимосвязано. Она и начинается сразу с самого существенного. Сказав по поводу «Вечера», первой книжки стихов Ахматовой, что уже на ней была «печать ее личной своеобычности, немного вычурной», Недоброво продолжает: «Но неожиданно личная склáдка

[1] Журнал «Русская мысль», 1915, № 7; статья, написанная еще в 1914 г. была опубликована с некоторым опозданием — началась война, и ее оттеснили другие, более актуальные материалы.

Ахматовой, и не притязавшая на общее значение, приобрела через «Вечер» и являвшиеся после стихи совсем как будто не обоснованное влияние... Если единичное получило общее значение, то, очевидно, источник очарования был не только в занимательности выражаемой личности, но и в искусстве выражать ее: *в новом умении видеть и любить человека.* Я назвал перводвижущую силу ахматовского творчества».

Да ведь это же о том, что Ахматова впоследствии будет называть «тайной», без которой настоящих стихов не бывает. О том, как личное, пережитое, «интимное», трансформируясь и гранясь, отражаясь зеркально и зазеркально, вдруг совершенно неожиданно, какими-то неисповедимыми путями становится чуть ли не общезначимым (если согрето «новым умением видеть и любить»). Это тот самый нешуточный реализм, вырастающий на «автобиографических» дрожжах, о котором так кратко и исчерпывающе сказал Пастернак в своей статье о Шопене.

И это угадано в начинающей Ахматовой: уже «Четки» Недоброво называет «очень сильной книгой властных стихов, вызывающих очень большое доверие. Оно, прежде всего, достигается свободою ахматовской речи, ее «вольностью и силой». Эту «свободу» и «силу» автор в дальнейших главах анализирует, и иначе как проникновенным его анализ стиха и стихотворения Ахматовой назвать нельзя, настолько он точен, чуток и глубок. Да это, в сущности, вовсе и не анализ теоретический, а взволнованный рассказ о том, «как волнующаяся душа творения выявляется в звучащей плоти слова». Короткое стихотворение Ахматовой («Как велит простая учтивость...»), оставаясь под аналитическим пером автора статьи все время живым, несмотря ни на какие разъятия, в то же время как бы разворачивается изнутри в целый психологический роман.

Но по ходу разбора непритязательного раннего ахматовского стихотворения в нем разгадано нечто выходящее за пределы строения стиха и строфы, ритма, звучаний и интонаций: «Последняя фраза [«Отошел ты, и стало снова // На душе и пусто и ясно»] полна горечи, укоризны, приговора и еще чего-то. Чего же? *Поэтического освобождения* от всех горьких чувств и от стоящего тут человека... В словах еще горечь, но под словами уже полет. Так освобождает творчество».

Если подумать о всей дальнейшей судьбе поэта, в этих словах Недоброво нельзя не расслышать провидения.

Нельзя не признать, действительно только он мог сказать о пластичности первых ахматовских стихов так, что мы сегодня легко распространим его определение на все ее творчество, включая и «Поэму без героя»:

«Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и свет, что от них внутренний мир человека скипается с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего: оттого и картины его не отрешенно пластичны, но, пронизанные душевными излучениями, видятся точно глазами тонущего» (т. е. как будто в первый и как будто в последний раз,— я так понимаю это.— *В. В.*). И далее: «Всегда пристрастно и порывисто ее осознание жизненного мгновения, и всегда это осознание совпадает с жизненной задачей мгновенья; а не в этом ли источник истинного лиризма?»

Но, говоря о ранней лирике Ахматовой, уже по первым пробивающимся сквозь нее эпическим опытам («В то время я гостила на земле...», «У самого моря»[1]), Недоброво умеет и предвидеть, как широко развернется в будущем этого поэта эпос: «в поэме, в повести, в драме». Все сбылось.

А с какой убедительной полнотой сказано здесь в нескольких строчках о сущности ее творческих приемов, о новом и старом в них, об открытиях и канонах в ее поэзии:

«Средства, новые ли, старые ли, берутся ею те, которые непосредственно трогают в душе нужную по развитию стихотворения струну. Поэтому, если Ахматовой в странствии по миру поэзии случится вдруг направиться и по самой что ни на есть езжалой дороге, мы и тогда следуем за ней с неослабно бодрой восприимчивостью. ...Когда стихи выпеваются так, как у Ахматовой, к творческой минуте применимы слова Тютчева о весне:

Была ль другая перед нею,
О том не ведает она».

(Тогда же, в 1914 году, поэт В. Ходасевич в своей краткой рецензии на «Четки» Ахматовой писал о ее стихах: «Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые

---

[1] Эту поэму он знал еще до ее появления в печати.

оно замкнуто, но происходит это никак не от бессилия покорить слово себе, а, напротив, от умения вкладывать в слова, в их сочетания нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл. Оттого каждое стихотворение Ахматовой, несмотря на кажущуюся недоговоренность, многозначительно и интересно».)

С той же чуткостью, так же проникновенно касается Недоброво лирической тематики первых сборников Ахматовой и, прежде всего, конечно, «ахматовской несчастной любви», о которой уже в то время говорилось и писалось столько банальностей. А он говорит об этой «теме» все главное в одной фразе: «Она — творческий прием проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды». Но для будущей судьбы, для будущего творчества Ахматовой многозначительно и дальнейшее развитие его мыслей о любовной лирике:

«Вечное колесо любви поэтов! Страх, который они внушают глубинностью своих поползновений, заставляет бежать от них: они это сами знают и честно предупреждают. Тютчев говорит о деве, приглашая ее не верить поэтовой любви:

Невольно кудри молодые
Он обожжет своим венцом,—

и дальше:

Он не змеею сердце жалит,
Но как пчела его сосет.

...В «Четках» живо чувствуется стихия именно этой пчелиной жажды, для утоления которой слишком мало, чтобы любимый любил».

Но страданиями несчастной любви никогда не исчерпывалась лирическая тематика Ахматовой, и Недоброво знает это уже по ее поэтической юности. Он видит «в меньшем количестве стихотворений, но отнюдь не с меньшей силой» воздействующее на читателей «другое страдание: острую неудовлетворенность собою». Эта «острая неудовлетворенность собою» красной нитью пронижет потом десятилетия творческой жизни Ахматовой, отразится во многих циклах ее лирики, включая и «Тайны ремесла», будет доходить иногда до фантастических гипербол («Путем всея земли», например) и в сильнейшей степени скажется наконец в «Поэме без героя». С этой темой

связано в статье Недоброво утверждение, что поэзия Ахматовой вся чужда замкнутости, вся направлена к человеку, к «другим людям», что у нее есть дар «самоотречения» и даже «дар геройского освещения человека». Он говорит, что ее лирика «отличается глубоко гуманистическим характером». Весною 1914 года, накануне мировой бойни, имея в руках еще только «Четки» и еще не изданные стихи из будущей «Белой стаи», он уверенно пишет: «Стоит благодарить Ахматову, восстановляющую теперь достоинство человека: когда мы перебегаем глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: «Это — биография». Уже? Ее слушаешь, как благовест...»

Но подойдем, наконец, к тому месту статьи, которое сама Ахматова через двадцать пять лет вспоминала как пророчество, основанное на глубочайшем знании ее поэзии. Вот оно:

«Эти муки, жалобы и такое уж крайнее смирение — не слабость ли это духа, не простая ли сентиментальность? Конечно, нет: самое голосоведение Ахматовой, твердое и уж скорее самоуверенное, самое спокойствие в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук,— все это свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную.

Огромное страдание этой совсем не так легко уязвимой души объясняется размерами ее требований, тем, что она хочет радоваться ли, страдать ли только по великим поводам».

В. М. Жирмунский в своей книге «Творчество Анны Ахматовой» привел ее слова:

«Как он мог угадать жесткость и твердость впереди? Ведь в то время принято было считать, что все эти стишки — так себе сантименты, слезливость, каприз... Но Недоброво понял мой путь, мое будущее, угадал и предсказал его, потому что хорошо знал меня».

Как это ни удивительно, но прямым предсказанием статья Недоброво заканчивается буквально. Вот что сказано в ее заключении:

«После всего написанного мне странно предсказать то, в чем я, однако, уверен. После выхода «Четок» Анну

Ахматову, «ввиду несомненного таланта поэтессы», будут призывать к расширению «узкого круга ее личных тем». Я не присоединяюсь к этому зову — дверь, по-моему, всегда должна быть меньше храмины, в которую ведет: только в этом смысле круг Ахматовой можно назвать узким. И вообще ее призвание не в растечении вширь, но в рассечении пластов, ибо ее орудия — не орудия землемера, обмеряющего землю и составляющего опись ее богатым угодьям, но орудия рудокопа, врезающегося в глубь земли к жилам драгоценных руд».

«Глава четвертая и последняя» уже эпиграфом из стихов Вс. Князева вновь возвращает нас к сюжету «Петербургской повести». В первые же строки вкраплен обрывок его любовного славословия:

Кто застыл у померкших окон,
На чьем сердце «палевый локон»,
У кого пред глазами тьма?

Правда, во вступительной ремарке есть фраза совсем внесюжетная, как бы раздвигающая границы времени и места, как бы заглядывающая в далекое будущее, какая-то «реминисценция наоборот» — о доме братьев Адамини: «В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.». Дом этот на углу Марсова поля. В нем живет «героиня», но действие завершающей главы развернется вне его стен, на площади, где «горит высокий костер» и где «за метелью — призрак дворцового[1] бала» (продолжение мотива «пляски смерти»). Только трагический финал разыграется не здесь, а внутри, на лестнице, на пороге «пестрого» жилища «Коломбины».

Глава эта короткая, сжатая до предела, как и подобает развязке. Ее напряженность нагнетена уже в прозаических строках ремарки — звуковым образом «ударов колокольного звона», доносящихся сюда от Спаса на крови. Редкие звуки отдаленного колокола тольк· усугубляют ночную тишину, которой на этот раз передана авторская речь: «В промежутке между этими звуками

[1] Было раньше: «Зимнедворского» (до публикации 1-й части в «Беге времени»).

говорит сама Тишина...» Напряженность возрастает неуклонно, при чтении возникает ощущение сжимающихся клещей. Драматически оно усиливается внутренними монологами «героя», этими выплесками удушающей, смертной тоски:

«Помогите, еще не поздно!
Никогда ты такой морозной
И чужою, ночь, не была!»

Очевидная реминисценция «Медного всадника» в строке «И невидимых звон копыт» еще более сгущает трагедийный колорит главы. Она естественна в конце первой части поэмы, которую Ахматова вслед за Пушкиным назвала в подзаголовке «Петербургской повестью».

Ритмом стиха и строфы кульминация развязки подготовлена не менее действенно. Тут нет уже строф, растяженных и отяжеленных повторными, одними и теми же рифмами. Тут стихи в строфе сначала особенно четко и строго организованы, а потом, в момент катастрофы-развязки, становятся вдруг угрожающе краткими, ударными — всего две или даже одна стопа в строке:

Он на твой порог!
Поперек.

А под самый конец главы ритм стиха меняется уже кардинально: анапесто-ямбический размер привычной нам ахматовской строфы переходит в противоположный ему «колокольный» дактиль («И на край подоконника // *В доме покойника...*») и в заключительную прозаическую строку («...Положила — и на цыпочках ушла...»).

Пружина сюжета развернулась, раскрутилась до конца. Трагический конец «тривиальной истории» предопределен тривиальнейшим поворотом любовного треугольника.

Он за полночь под окнами бродит,
На него беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь,—
И дождался он. Стройная маска
На обратном «пути из Дамаска»
Возвратилась домой... не одна!

«Путь из Дамаска» — эстрадная вариация миракля, поставленная однажды в «Бродячей собаке» с участием Ольги Судейкиной,— всего-навсего. «Возвратилась домой... не одна» — многоточие вносит в эту фразу привкус чего-то почти пошловатого. Почему *здесь* «кто-то с ней б е з л и ц а и н а з в а н ь я» — остается загадкой.

Но в ответ «недвусмысленному расставанью» Коломбины с ее спутником звучат слова иного, трагического, предсмертного прощанья, слова, которые мы ведь уже слышали в конце первой главы, перед явлением Призрака:

Он увидел — рухнули зданья,
И в ответ обрывок рыданья:
«Ты Голубка, солнце, сестра!
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь м о е й вдовою,
А теперь...
Прощаться пора!»

Там это были слова Призрака, явившегося к автору из забытой могилы. Здесь это слова несчастного «героя» петербургской драмы. Странная перекличка...

Остается только выстрел в висок, но его мы не слышим, а сразу —

Гляди:
Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах...
Он — на твой порог!
Поперек.
Да простит тебя Бог!

Нет, это уже не Тишина говорит, это живой голос автора из далекого будущего говорит скорбные слова об участи «навек забытого» поэта:

(Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту,—
Первых он не стерпел обид.

Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...)[1]

Но еще важнее для нас другое — то, что вместе с кульминацией сюжета «Петербургской повести» доросла до кульминации разбуженная этим сюжетом «тема» *совести* («Но была для меня та тема, // Как раздавленная хризантема // На полу, когда гроб несут...»), тема собственной неискупленной вины и подсудности. Она-то и диктует непредвиденный конец главы:

Это я — твоя старая совесть,
Разыскала сожженную повесть
И на край подоконника
В доме покойника
Положила —
и на цыпочках ушла...

Она же нашептывает автору и «Послесловие»:

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит,—
И откликнется издалека
На призыв этот страшный звук —
Клокотанье, стон и клекот
И виденье скрещенных рук?..

Вырвалась и застучала, явственно и грозно. Обертон перекрыл ноту, казавшуюся основной.

Но значит ли это, что теперь нужно начать докапываться до автобиографических корней затаенной автором «аналогии», как это делают иные исследователи? По поводу подобных детективных усилий Анна Андреевна как-то в разговоре с одним близким ей человеком обмолвилась фразой: «Копают, копают, да не там, и ни до чего не докопаются». И тут же направила близкого

---

[1] Существует предположение, что у Анны Андреевны всегда оставалось чувство ее собственной вины перед Вс. Князевым — вины в том, что «не вмешалась, не остановила, не схватила за руку».

человека по ложному следу, добавив: «Искать надо в «Anno Domini» — «То мертвому ли сладостный укор...»[1] — и, конечно, в «Четках».

Впрочем, об этих «тайниках» некоторые исследователи в Нью-Йорке и Париже давно уже сами подумали. Редко кто из них по этому поводу не процитирует глубокомысленно из «Четок»:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь...
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть...

. . . .

И смерть к тебе руки простерла.
Скажи, что было потом?
Я не знала, как хрупко горло
Под синим воротником.

Стихи эти принадлежат, как мне кажется, к неудачам Ахматовой, нечастым в ее творчестве, даже и в раннем. Они вычурны и по-женски манерны. Строчки о «хрупком горле под синим воротником» когда-то служили даже поводом к довольно плоским остротам ее литературных врагов, вроде того, что уж не придушила ли и в самом деле поэтесса какого-то своего юного вздыхателя?

Нет, если уж Ахматова сама заговорила в одном из послесловий об «аналогии», то, несомненно, имела в виду аналогию биографически косвенную и нравственно расширительную. Сомневаться в этом было бы равносильно признанию в полном непонимании сущности ее поэзии. Тайна в ее стихах так и должна оставаться тайной — в этом сила их притяжения и причина широты вызываемых ими душевных откликов. Прямолинейно-плоские попытки разгадать эту тайну едва ли уместны.

Но вот что мы находим по этому поводу в статье Ахматовой «Каменный гость» Пушкина», которую она начала писать в 1947 году, когда ее работа над «Поэмой без героя» была еще далеко не закончена:

«Он вложил в «Каменного гостя» слишком много самого себя и относился к нему, как к некоторым своим

---

[1] Строка из второго стихотворения, посвященного Глебовой-Судейкиной, приведенного выше.

лирическим стихотворениям, которые оставались в рукописи независимо от их качества. Пушкин в зрелый период был вовсе не склонен обнажать «раны своей совести» перед миром (на что в какой-то степени обречен каждый лирический поэт)[1], и я полагаю, что «Каменный гость» не был напечатан потому же, почему современники Пушкина при его жизни не прочли окончания «Воспоминания», «Нет, я не дорожу...» и «Когда в объятия мои...», а не потому, почему остался в рукописи «Медный всадник».

И несколько далее:

«Итак, в трагедии «Каменный гость» Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как «тема возмездия».

Невозможно не пытаться до конца понять, что же произошло *для автора* в финале «Петербургской повести» и чем связан этот финал с дальнейшим развитием поэмы. Но не слишком ли «узкой» оказалась здесь «дверь храмины, в которую она ведет»? Может быть. Лишь дочитав поэму до конца и осмысливая ее в целом, начинаешь видеть, что втянутым в фантасмагорию первой части автор оказался не только по какой-то тайной связи с лично когда-то пережитой трагедией, а по гораздо более глубокой своей сопричастности к неправедному и обреченному на гибель бытию.

Тема совести и неизбывной, неотвратимой нравственной подсудности поэта — одна из кардинальнейших, сквозных тем всего творчества Ахматовой. Она началась «страданием» от «острого недовольства собой», которое Недоброво прозорливо отметил в ее первых сборниках, и так и не кончалась никогда, до самой смерти. Выискивать примеры этому и приводить как открытие или как первоисточник то одно, то другое стихотворение — нелепо. Да, конечно, мы все помним ее признание:

Одни глядятся в ласковые взоры,
Другие пьют до солнечных лучей,

---

[1] Несмотря на это, тема уязвленной совести возникает в лирике Пушкина в конце 20-х гг.: грандиозное «Воспоминание» (1828) и написанная через несколько дней «Грузинская песня» («Не пой, красавица, при мне...»), где «роковой» образ «далекой бедной девы» напоминает «бедную Инезу».— *Примеч. Ахматовой.*

А я всю ночь веду переговоры
С неукротимой совестью своей.

Я говорю: «Твое несу я бремя
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».
Но для нее не существует время,
И для нее пространства в мире нет.

Но разве не о том же — в широком смысле — она писала и гораздо раньше, и гораздо позже: в стихотворении «А, это снова ты. Не отроком влюбленным...» 1916 года и в стихотворении «Эхо», начинающемся строкой: «В прошлое давно пути закрыты...» — 1960-го. Надо просто читать ее книги, надо помнить ее стихи, и тогда тема виновности («Это я, твоя старая совесть...») никого своей «таинственностью» не поразит.

Ахматова верит, что будет и последний суд, тот «Страшный», «в долине Иосафата». Поэтому она так и схватилась за тему нравственной вины в сюжете первой части, очевидно, и боясь, и предчувствуя, что эта тема на сей раз заведет ее очень далеко. Так и случилось. Тем жестче и непреклонней отвергает поэт «неправый» суд, незаслуженную кару и ничем не оправданные людские страдания. Но это раскроется только потом, в «Решке» и «Эпилоге».

Так «второе дно» (*своя* вина, *своя* совесть, *свой* Призрак) обнаруживает люк, тут же ведущий к «третьему дну» («У шкатулки ж тройное дно...»), которое оказывается вовсе и не «дном», а выходом на простор широкого историко-философского кругозора, охватывающего и грани двух веков, и великие кануны, чреватые трагическими развязками, и судьбы не только свои и своего поколения, но всей страны.

Название второй части — «Решка», подзаголовок — «Intermezzo»[1]. И в том и в другом таится аллюзия. Слово «решка» означает оборотную сторону монеты, медали, обычно это словесная расшифровка ее стоимости или значения. Оборотная «решетка» по традиции предполагает на лицевой стороне «орла», изображение которого на древних монетах символизировало силу, могущество.

[1] В редакции 1960 г. наоборот: «Решка» — подзаголовок.

Всем известна незамысловатая игра «орел или решка» — с подбрасыванием вверх монеты; выпавшая «решка» означает проигрыш. Интермеццо в музыке и на сцене — обычно короткая обособленная часть, прерывающая развитие основной темы как бы извне вступающим эпизодом,— своего рода «междудействие». В поэзии Гейне и в фантастической прозе Гофмана ему, кажется, впервые предназначена иная, гораздо более самостоятельная роль; заглавие «Lyrisches Intermezzo»[1] у Гейне приобретает широкий метафорический смысл. Когда, прочитав поэму Ахматовой, задумываешься о том, что значит «Интермеццо» здесь, мысль о связи прошлого с будущим, «прошедшего» с «грядущим» в судьбе поэта приходит в голову сама собой.

Очень существенно для нас то, что сказано о возникновении второй и третьей части поэмы в заметке «Вместо предисловия»: «В начале января [1941 года] я *почти неожиданно для себя* написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) «Эпилог», ставший третьей частью поэмы...»[2]

В этом признании необычная композиция поэмы отражает необычность ее внутренней цельности. «Почти неожиданно для себя», «ставший третьей частью» — это всё признаки «самоуправства» произведения, которое выливалось на бумагу как будто само собой, но как будто только по своей собственной воле и далеко не сразу («Я не писала, как обычно, записывая и перечеркивая строки, а словно бы под диктовку — так ложилась на бумагу строфа за строфой»,— сказала Анна Андреевна критику Д. Хренкову в ноябре 1965 года).

В 1962 году в конце «Решки» впервые появляется странная дата: «3—5 января 1941, в Ташкенте и потом» (в последней редакции: «и после»). Совсем не так уж трудно текстологически установить, что именно и в какой последовательности прибавилось к этой части, было в нее внесено. Для нас здесь это несущественно. Существенно только одно: что это подспудно созревшее «после» автору оказалось в конце концов необходимым и что вместило оно в себя нечто чрезвычайно, первостепенно для него важное.

---

[1] «Лирическое интермеццо».

[2] Подчеркнуто мной.— *В. В.*

Эпиграфов к «Решке» три. Первый — из «Домика в Коломне»:

...я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость.

Анна Андреевна считала «Домик в Коломне» поэмой таинственной («ее надо уметь читать») и уж никак не «шалостью гениального пера». Она хорошо помнила эти мрачноватые полторы строчки, в которых Пушкин как будто подтверждает свое особое право на иронию предчувствием близкого конца.

Второй эпиграф — строка из стихотворения Т. С. Элиота: «In my beginning is my end» (буквально: «В моем начале мой конец»). Очевидно, все та же неотвязная мысль о роковой связи времен, испытанной на собственном опыте.

И наконец, после вводной ремарки — еще один, с инициалами «Н. К.»:

...жасминный куст,
Где Данте шел и воздух пуст.

Это — из поэмы Н. Клюева (слово, замененное многоточием в начале,— «Ахматова» — здесь, естественно, подлежало купюре) [1]. Аллюзия ясна: опять тема судьбы поэта, который, как сказано в 1-й главе первой части, «несет... по пустыням свое торжество».

Сложная и затягивающе интересная эта область ахматовского творчества — выбор эпиграфов, их варьирование, многочисленные их замены при переиздании одних и тех же вещей или даже в процессе работы. Но здесь такому исследованию не место. Приведу разве только один из первоначальных эпиграфов к первой части поэмы. В рукописи 1940—1942 годов, подаренной автором Ф. Г. Раневской, есть страница, на которой полузачеркнуто следующее: «Раньше хотела взять другой эпиграф: «...в такую

---

[1] У Клюева:

Ахматова — жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым,
Тропу утратила ль к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ,
И нимфа лен прядет хрустальный?..

эпоху, как наша, когда оркестр всемирной истории еще только настраивает инструменты для будущего концерта, а потому все они пока звучат вразброд, невероятно визжат и свистят...» — Жан Поль Рихтер». Этот эпиграф был потом заменен словами Байрона: «In my hot youth — when George the Third was king» («Во времена моей пылкой юности, когда королем был Георг III»). Позднее исчез и он, уступив место двум мрачным строчкам из либретто «Дон Жуана» (слова Командора).

«Решка» начинается с иронического пересказа разговора, который произошел у автора с «редактором» после того, как тот прочитал первую часть поэмы. Редактор оную, естественно, не одобрил:

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон
И ворчал: «Там три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

Кто, когда и зачем встречался,
Кто погиб и кто жив остался,
И кто автор, и кто герой...

Последний из недоуменных вопросов «редактора» перекликается с иронической строкой из первой главы:

Крик:
  «Героя на авансцену!»

Редактор, конечно, брюзглив и бестолков, что и говорить. Но ведь и мы далеко не сразу начинаем отчетливо понимать, что «крик: «Героя на авансцену!» бессмыслен потому, что он давно уже на авансцене и что это не кто иной, как автор поэмы. Вернее будет сказать, что поэма, начавшаяся без героя, сама исподволь сделала своим героем автора, недаром в нее так настойчиво врывались авторские курсивы. Расплывчатость ее названия оказалась, по существу, мнимой: «без героя» значит целиком авторская, с еще, кажется, небывалым после Маяковского лирическим «я». В этой поэме лирическое «я», о котором принято говорить как о некоем творческом приеме, как об известном «остранении» реального, оказывается почти эфемерным. В «Решке», во всяком слу-

чае, это «я» уже становится равносильным подписи на письме или документе.

От неумения увидеть в самом авторе единственного *героя* поэмы происходят, по-моему, главные беды в ее восприятии. Как только начинаются рассуждения о том, что истинный герой поэмы — «Эпоха», а ее главный смысл — суд над прошлым и отречение от прошлого во имя будущего, с высоты которого автор наконец-то, к концу жизни, научился это прошлое судить,— все становится плоским, упрощенным до банальной схемы, а главное — совсем не ахматовским, лишенным ахматовского голоса и драматизма.

Автор дает довольно невразумительный ответ на брюзжание «редактора». Обходя «непонятный» сюжет, он отвечает только на последнее, побочное обвинение:

И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте?..

...Я ответила: «Там их трое —
Главный был наряжен верстою,
А другой как демон одет,—
Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались,
Третий прожил лишь двадцать лет,

И мне жалко его».

И тут же, без перехода, «без шва», в той же строчке стиха — как будто никакого «редактора» и не бывало — продолжается рассказ о начавшемся в ту ночь в Фонтанном доме и как будто все еще длящемся в воспаленной памяти наваждении:

И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел,
И над тем флаконом надбитым
Языком кривым и сердитым
Яд неведомый пламенел.

Продолжается «бунт вещей»: «флакон надбитый», «музыкальный ящик», чем-то, может быть, ассоциативно

связанный со «шкатулкой», снова зеркала Белого зала — в соседней строфе... Но гораздо важнее каждой из этих реалий то, что автор их видит и слышит во сне, что сон тут снова вступает в свои права:

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.
А ведь сон — это тоже вещица,
Soft embalmer, Синяя птица,
Эльсинорских террас парапет[1].

Да, «ведь сон — это тоже вещица» для поэта, а для замкнутого в одиночество поэта — особенно, это нетрудно себе представить. Что такое творческий «нежданный сон», мы знаем еще из лицейских стихов Пушкина. Но для Ахматовой «сон» в смысле творческом, духовном не был, как для молодого Пушкина, «волшебным исцелителем», он нес с собой не свет, не освобождение, не мимолетное воплощение грезы, а нечто совсем другое: «диктовку». Она недаром говорила о своих «вещих» и «горьких» снах. Им всегда сопутствовала изматывающая тревога. Примеров в ее стихах сколько угодно, можно взять любой, хотя бы такой:

Подумай, и тончайшая дремота
Уже ведет меня в твои сады,
Где, каждого пугаясь поворота,
В беспамятстве ищу твои следы...

Но то же самое она ведь могла бы сказать (и не раз говорила в своих стихах) и о «творческой бессоннице». Вспомним: «Уж я ль не знала бессонницы // Все пропасти и тропы...» или «Музу»: «Когда я ночью жду ее прихода, // Жизнь, кажется, висит на волоске...»

---

[1] В редакции 1960 г. среди «примечаний редактора (?!)» есть такое: «Откуда-то выпала бумажка, и на ней — «Решка»,V а»[т. е. после строки «Эльсинорских террас парапет»]:

И особенно, если снится
То, что с нами должно случиться:
Смерть повсюду — Город в огне,
И Ташкент в цвету подвенечном...
Скоро там о верном и вечном
Ветр азийский расскажет мне.

Обобщение всему этому, и «снам» и «бессонницам», она нашла сама, сказав о себе в «Тайнах ремесла» не без горечи:

Налево беру и направо,
И даже, без чувства вины,
Немного у жизни лукавой,
И все — у ночной тишины.

Остановимся на ахматовских сопоставлениях — аллюзиях *этого* «сна», выбранных, очевидно, не случайно.

«Soft embalmer» — «нежный целитель» — это из сонета Китса «К сну», он начинается строкой: «O, soft embalmer of the still midnight» («Целитель нежный тихой полунóчи»). Но кончается он так:

Тогда спаси меня, иль отсвет дня
Все заблужденья явит, все сомненья;
Спаси меня от Совести, тишком
Скребущейся, как крот в норе горбатой,
Неслышно щелкни смазанным замком
И ларь души умолкшей запечатай[1].

«Синяя птица» у Метерлинка — тоже ведь начинается с «бунта вещей», которые открывают спящим детям свои души. Ну, а «парапет эльсинорских террас», как декорация раздумий Гамлета, в особой расшифровке не нуждается. Разве что стоит лишний раз напомнить квинтэссенцию его размышления:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос.
Достойно ль
Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивленье
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними? Умереть. Забыться.
И знать, что этим обрываешь цепь
Сердечных мук и тысячи лишений,
Присущих телу. Это ли не цель
Желанная? Скончаться. Сном забыться.
Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ.
Какие сны в том смертном сне приснятся,

---

[1] Перевод О. Чухонцева.

Когда покров земного чувства снят?
Вот в чем разгадка...[1]

Так сложно связана с мотивом «сна» нитями аллюзий «адская арлекинада». Сон этот оживил яркой вспышкой то, что тлело на дне души, и заставил автора ощутить неизмеримость *«расстояния между «помнить» и «вспомнить»,* то есть между памятью, спокойно дремлющей, и шоком внезапно ужалившего воспоминания.

Но вот, наконец, пронеслись последние отзвуки «адской арлекинады». И, еще раз помянув недобрым словом ее корифея — «старого Калиостро», «изящнейшего сатану», «кто не знает, что совесть значит и зачем существует она», автор, как бы очнувшись от сна, возвращается в привычную тишину:

Карнавальной полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской
У закрытых церквей дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

Что же рождается в этой тишине, беззвучно — до времени — ее наполняя? Не «пропущенные» ли строфы, на которые мы вдруг наталкиваемся в «Решке»?

Они обозначены во всех, кажется, экземплярах машинописи, подписанных автором, девятью строками точек, что объясняется в примечаниях ссылкой на «подражание Пушкину», который, как известно, сам ссылался на подражание Байрону, объясняя читателям «пропущенные строфы» «Евгения Онегина». В своем примечании Ахматова, естественно, ограничилась лишь одной фразой Пушкина, она цитирует только его ссылку на Байрона: «См. «Об «Евгении Онегине»: «Смиренно сознаюсь также, что в «Дон Жуане» есть две выпущенные строфы». Выше в статье Пушкина 1830 года, точное название которой — «Опровержение на критики», написано по этому поводу следующее:

«Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицанию. Что есть строфы в «Евг[ении] Онег[ине]», которые я не мог или не хотел напечатать, этому дивиться

---

[1] Перевод Б. Пастернака.

нечего. Но, будучи выпущены, они прерывают связь рассказа, и поэтому означается место, где быть им надлежало. Лучше было бы заменять эти строфы другими или переправлять и сплавливать мною сохраненные. Но виноват, на это я слишком ленив». Далее следует приведенная Ахматовой фраза о «Дон Жуане» Байрона.

В экземпляре 1946 года, тогда же подаренном Анной Андреевной Ф. Г. Раневской, краткая вводная ремарка к «Решке» кончается фразой: «Автор говорит о поэме «1913»[1] и о многом другом». Впоследствии ремарка эта разрослась в объеме и, сохранив свою прозаическую форму, вошла в самую ткань поэмы. «Многое другое» оказалось в нем лирически развернутым.

«Место действия — Фонтанный Дом. Время — 5 января 1941. В окне призрак оснеженного клена. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры...

В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема.

О том, что в зеркалах, лучше не думать».

В архиве Ахматовой, среди отдельных листов и листков, как будто объединяемых заголовком «Из дневника» и авторскими датами (1959—1962), есть такая запись о «Поэме без героя»:

«...Там в Поэме у меня два двойника. В Первой части — «петербургская кукла, актерка», в Третьей — некто «в самой чаще тайги дремучей». Во Второй части (т. е. в «Решке») у меня двойника нет. Там никто ко мне не приходит, даже призраки («В дверь мою никто не стучится»). Там я такая, какой была после «Реквиема» [...] («My future is my past»[2]), на пороге старости, которая вовсе не обещала быть покойной и победоносно сдержала свое обещание. А вокруг был не «старый город Питер», а [...] и предвоенный Ленинград — город, вероятно, еще

---

[1] Первоначальное название первой части.— *В. В.*

[2] «Мое будущее — это мое прошлое» *(англ.)*. Ср. эпиграф к «Решке».

никем не описанный и, как принято говорить, еще ожидающий своего бытописателя.
31 мая 1962».

О «Реквиеме» как о спутнике «Поэмы без героя» тоже есть запись на одном из листков ахматовского архива: «Рядом с ней, такой пестрой (несмотря на отсутствие красочных эпитетов) и тонущей в музыке, шел траурный Реквием, единственным аккомпанементом которого может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона. В Ташкенте у нее появилась еще одна попутчица — пьеса «Энума Элиш», одновременно шутовская и пророческая, от которой и пепла нет... *Ноябрь 1961. Больница. Гавань».*

Когда я недавно нашел у себя текст этой записи, мне снова вспомнился тот давний разговор с Анной Андреевной, когда она мне сказала, что строчки о «тишине» в поэме — «это, может быть, самое важное». За ними следует первая из «пропущенных» строф («И со мною моя «Седьмая»...»).

...Никогда не было в Ахматовой ничего от «внутреннего эмигрантства». Она жила в *своей* стране. Не покинув Россию в те годы, когда многие люди ее круга бежали за границу (могла, если бы захотела, и сколько раз ее туда звали!), она всегда жила жизнью своего народа. И она имела право сказать об этом не только в стихах «второго периода», но и в кратком автобиографическом предисловии к одной из последних своих книг — в 1961 году: «Читатель этой книги увидит, что я не переставала писать стихи. Для меня в них — связь с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных». Отсюда же в одном из стихотворений строка: «Щедро взыскана дивной судьбою»,— строка, которую тоже следует понимать, разумеется, отнюдь не идиллически. Внутренний смысл и тут и там тютчевский:

Счастли́в, кто посетил сей мир
В его минуты роковые...

В. М. Жирмунский очень точно написал в своей книге об Ахматовой (цитируя фразу из ее записной книжки),

что в первой части «Поэмы без героя» «апофеоз десятых годов во всем их великолепии и слабости» диалектически оборачивается как суд истории над ее поколением и ее собственным прошлым». Но есть в поэме еще и другой суд — собственной совести, нравственный суд над собой. Он начался уже в первой части, и теперь, во второй, автор к нему возвращается (*«та* тема») почти сразу после «пропущенных строф», без паузы:

Но была для меня та тема,
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут.

Здесь, кажется, можно предположить линию связи между «Петербургской повестью» и «Решкой», понимая «ту тему» («вторую «биографическую») еще и как тему исторического возмездия за неправое прошлое. Прошлое ведь тоже обернулось для автора «решкой».

А теперь ему остается только прибегнуть к особому литературному приему, чтобы достаточно глубоко скрыть тайно бьющие, несмотря на пропуски, ключи и родники поэмы. Прием этот весьма сложен — может быть, даже и слишком. Тут и тема возможного обвинения в «плагиате»:

Так и знай, обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?

(я уже говорил об этом в связи с ролью в поэме М. А. Кузмина); тут и открытое как будто признание в применении «симпатических чернил» и «зеркального письма», признание, которое чисто ироническим сочтено быть не может, хотя бы потому, что за ним следуют строки:

И другой мне дороги нету —
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу.

Но «игра» продолжается. Автор подбрасывает нам «столетнюю чаровницу» — романтическую поэму, которая, видите ли,

...Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

(Вот опять «глазами тонущего» мгновенно схваченная, точнейшая деталь-ассоциация, оживляющая весь образ,— помните это плечо молодой улыбающейся женщины с виноградной кистью у рта на романтическом полотне Брюллова «Итальянский полдень»?)

Романтической поэме, как известно, закон не писан, ей свойственно своевольничать, соединять несоединимое и уводить в неожиданные стороны; свойственны ей иногда и «темные места»... Однако автор почему-то считал нужным в тексте вступительной ремарки (в редакции 1960 и 1962 годов — предпоследней) предупредить нас, что он *«опрометчиво*[1] полагал», будто «дух романтической поэмы» XIX века (которую он называет столетней чаровницей) ожил в его «Петербургской повести»... И самое неожиданное — то, что свое «романтическое» происхождение отрицает и сама поэма, которой в конце «Решки» вдруг предоставляется слово:

«...Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам Июль».

Но тут кончается «игра», тут что-то совсем-совсем другое. Торжество творчества, его «солнечная и баснословная», т. е. освещающая жизнь с незапамятных времен, извечная победа над мраком и хаосом; «июльское», буйное, никому не подвластное цветение самой поэзии.

Ну а вслед за этим поэма говорит автору нечто уже совершенно инфернальное:

«А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу,
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу».

Эти строки, в которых предсказан «девятый вал» судьбы поэта, были написаны в Фонтанном доме еще 5 января 1941 года.

Впрочем, с Ахматовой подобное происходило не в первый и не в последний раз. Вполне автобиографически

---

[1] Подчеркнуто мной.— *В. В.*

и, кажется, никого даже особенно не удивив, прозвучали спустя двадцать с чем-то лет и такие ахматовские строки: «...но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно».

«Эпилог» — самая ясная, самая стройная из трех частей поэмы. Это ее лиро-эпическая кульминация, которой она скорее разрешается, чем завершается.

Из сравнения разных редакций видно, что третья часть далась автору уже без той «предпесенной тоски»[1], без тех изматывающих своей неявственностью шепотов и гулов, которые сопровождали явление первых двух. Это сказывается уже в движении эпиграфов. Первый — грозное пророчество Евдокии Лопухиной строящемуся Петербургу: «Быть пусту месту сему...» (он перекликается со строкой из третьей главы первой части: «И царицей Авдотьей заклятый...»). Второй — той же внутренней тональности, но гораздо ближе к нам, из поэзии «серебряного века», из Анненского: «Да пустыни немых площадей, // Где казнили людей до рассвета». А третий, краткий и безмерный, всем равно близкий:

Люблю тебя, Петра творенье.

Этот последний эпиграф как будто слит воедино с посвящением: «Моему городу».

В конце сентября 1941 года голос Ахматовой (не первый ли раз в жизни?) прозвучал в осажденном Ленинграде по радио: «Я, как и все ленинградцы, замираю при одной мысли о том, что наш город, мой город может быть растоптан. Вся жизнь моя связана с Ленинградом — в Ленинграде я стала поэтом, Ленинград стал для моих стихов их дыханием».

Через полтора года, уже в Ташкенте, она писала о «Поэме без героя»: «Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады. Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи». Слова эти нам уже знакомы и памятны. Но сейчас, когда

---

[1] Ср.: А я дописываю «Нéчет»
Опять в предпесенной тоске *(1942)*.

мы подходим к концу нашего вчитывания в «Поэму без героя», они приобретают для нас новую значительность и весомость.

Вступительная ремарка уже не объявляет нам, как в «Петербургской повести», программу открываемой ею части. Она говорит только о том, что́ диктовало создание «Эпилога», о том, что было окружающим его воздухом. Главные действующие лица подтекста — время и пространство. Прощание автора с Городом настроено, как камертоном, пронизывающей эту «прозу поэта» болью:

«Белая ночь 24 июня 1942 года. Город в развалинах. От Гавани до Смольного видно все как на ладони. Кое-где догорают застарелые пожары. В Шереметевском саду цветут липы и поет соловей. Одно окно третьего этажа (перед которым увечный клен) выбито, и за ним зияет черная пустота. В стороне Кронштадта ухают тяжелые орудия. Но в общем тихо. Голос автора, находящегося за семь тысяч километров, произносит:

Так под кровлей Фонтанного Дома,
Где вечерняя бродит истома
С фонарем и связкой ключей,—
Я аукалась с дальним эхом,
Неуместным смущая смехом
Непробудную сонь вещей,
Где, свидетель всего на свете,
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен
И, предвидя нашу разлуку,
Мне иссохшую черную руку,
Как за помощью, тянет он...

Трудно заставить себя остановиться, чтобы предоставить читателю самому продолжить до конца чтение поэмы: трудно, очевидно, потому, что строфы «Эпилога», как бы сами собой выливаясь из прозаического вступления, текут таким непрерываемым, таким единым потоком. Только один раз и сюда проникают строки «лирического отступления», как бы предваряющего приближение «гремящего тоннелями и мостами» Урала. За Уралом открывается

...та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,

И был долог путь погребельный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли.

Этому предшествуют в авторской рукописи строфы «Эпилога», место которых — после строки «В опаленных наших лесах»:

А за проволокой колючей,
В самом сердце тайги дремучей,
Я не знаю, который год,
Ставший горстью лагерной пыли,
Ставший сказкой из страшной были,
Мой двойник на допрос идет.
А потом он идет с допроса,
Двум посланцам Девки Безносой
Суждено охранять его,
И я слышу даже отсюда —
Неужели это не чудо!—
Звуки голоса своего...

Эти строфы связаны с темой и нравственной проблематикой «Решки». И все же, мне кажется, здесь, в «Эпилоге», они — уже реминисценция, какой бы необходимой и трагически значительной она ни была. Не этот курсив определяет самое главное в том, что хочет под конец поэмы сказать нам «голос автора, находящегося за семь тысяч километров». Сейчас же вслед за последним «отступлением» это самое главное вступает в полную силу и звучит признаньем, рыданьем, клятвой:

А не ставший моей могилой
Ты, крамольный, опальный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил,
И на старом Волковом Поле,
Где могу я рыдать на воле
Над безмолвием братских могил.
Все, что сказано в Первой части
О любви, измене и страсти,

Сбросил с крыльев свободный стих,
И стоит мой Город «зашитый»...
Тяжелы надгробные плиты
На бессонных очах твоих.
Мне казалось, за мной ты гнался,
Ты, что там погибать остался
В блеске шпилей, в отблеске вод.
Не дождался желанных вестниц...
Над тобой — лишь твоих прелестниц
Белых ноченек хоровод.

Не только далекую драму «любви, измены и страсти», происшедшую в Петербурге 1913 года, «сбросил с крыльев свободный стих», но даже и разбуженное этим воспоминанием мучительное эхо совести. Великая народная трагедия войны разогнала призраки «мертвой листвы» прошлого, вдребезги разбила зеркала и надолго оторвала от «зазеркалий». Не только «город в развалинах», но мир в развалинах встает за траурно-патетическими строками финала поэмы. Гармонии апофеоза он с собой не приносит. Трагической «Поэма без героя» остается до конца. До конца продолжает вращаться и затягивать в создаваемый этим вращением вихрь «ось Канунов». Вот и последний видимый нам ее поворот, вызванный невыразимой тяжестью осени 1942 года:

От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на Восток.

«Поэму без героя» нельзя понять до конца, воспринимая ее изолированно, вне того, что предшествует ей и окружает ее в творчестве Анны Ахматовой.

Она говорила о Мандельштаме, что «он одним из первых стал писать стихи на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово *народ* не случайно фигурирует в его стихах». Уверен, что она могла бы нечто подобное сказать и о себе. Говорила же: «Это Сологуб не смог перейти за революцию, а я перешла». Нужно знать *всю* Ахматову, чтобы до конца понять, почему так

свободно переходит в «Поэме без героя» ее лирически претворенная автобиография на просторы лиро-эпической гражданственности, в самом высоком и точном звучании этого слова. Тогда уже не будет необходимости ни причислять великого поэта к «интимным лирикам», ни приписывать ему под конец жизни какое-то особое мастерство «исторической фрески».

Могла ли Ахматова однажды сказать о себе: «Я была тогда с моим народом», если бы не была она со своим народом *всегда?* И тогда, когда «интимно» писала в «Четках»:

...Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
За ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И тогда, когда, прощаясь с древним Новгородом в начале войны 1914-го, увозила оттуда коротенькое стихотворение, словно припечатанное последними двумя строчками:

...А город помнит о судьбе своей:
Здесь Марфа правила и правил Аракчеев.

И тогда, когда в той же «Белой стае» появились ее стихи «Июль 1914», написанные на второй день после начала войны:

Можжевельника запах сладкий
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдатки,
Вдовий плач по деревне звенит.

Не напрасно молебны служились,
О дожде тосковала земля!
Красной влагой тепло окропились
Затоптанные поля...

А через несколько месяцев — тяжких, страшных месяцев войны — каким стоном вырвалась у нее «Молитва» о России («Дай мне горькие годы недуга...»), которую я

уже приводил в своих воспоминаниях и не могу еще раз не назвать поразительной, почти невероятной, если вдуматься,— по безоглядной жертвенности любви к родной земле.

О стихотворении «...Мне голос был, он звал утешно...» тоже уже говорилось не раз, и далеко не только в этой книге. В 1917 году, на пороге Революции, оно прозвучало клятвой верности своей родине, и Александр Блок недаром так горячо его принял, сказав свое знаменитое: «Ахматова права». Многие, наверно, еще помнят, каким новым волнующим смыслом звучало оно, когда его читал Качалов в наши военные годы, сороковые.

Если продолжать перебирать даже только самое бесспорное, высокое, нетленное, придется переписать сюда слишком многое. И все же можно ли не вспомнить, какие страстные, вырвавшиеся из глубины души отповеди «отступникам» прозвучали в ее стихах в конце первой мировой войны, да и в первые годы революции, наряду с вышеприведенными: «Высокомерьем дух твой помрачен...» 1917 года, «Ты отступник, за остров зеленый// Отдал, отдал родную страну...», или полные скорбного достоинства строки: «Не с теми я, кто бросил землю...» И каким лирическим откровением завершилась эта тема в поэзии Ахматовой, когда в 1961 году она написала свою «Родную землю»:

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не бередит,
Не кажется обетованным раем,
Не делаем ее в душе своей
Предметом купли и продажи,
Хворая, бедствуя, немотствуя на ней,
О ней не вспоминаем даже.
Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.
Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.

Это было написано в 1961 году, это из «последнего периода» гражданской лирики Ахматовой. Но разве можно забыть, что новый ее подъем начался гораздо раньше, в

первые же недели Великой Отечественной войны, великой Ленинградской эпопеи. Разве можно забыть, какое впечатление произвели тогда эти короткие стихотворения, совершенно непохожие на что бы то ни было в окружающей их поэзии, с их для кого-то, может быть, и «неуместной» пронзительной интимностью, с их материнской нотой, впервые так сильно тогда прозвучавшей у Ахматовой по отношению к «чужим» детям:

Щели в саду вырыты,
Не горят огни.
Питерские сироты,
Детоньки мои!
Под землей не дышится,
Боль сверлит висок,
Сквозь бомбежку слышится
Детский голосок.

———

Постучись кулачком — я открою,
Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром и зноем,
Но тебя не предам никогда...
Твоего я не слышала стона,
Хлеба ты у меня не просил.
Принеси же мне ветку клена
Или просто травинок зеленых,
Как ты прошлой весной приносил.
Принеси же мне горсточку чистой
Нашей невской студеной воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.

И тут же — ее «Nox» («Статуя «Ночь» в Летнем саду»), тоже нечто «материнское» тоже не по-ахматовски открыто-нежное стихотворение, с таким щемящим концом.

Читая «Эпилог» «Поэмы без героя», невозможно не думать и об этих стихах, и о тех, которые к ним по времени примыкают, но звучат уже гораздо шире: «Первый дальнобойный в Ленинграде», знаменитое «Мужество». И на победу она откликнулась по-своему, по-ахматовски, совсем неожиданно: откуда-то вдруг явившимся образом «запоздалой весны», которая «вдовою у могилы безымянной хло-

почет» и «с колен подняться не спешит»; «радугой последних слез», сквозь которую, вернувшись, увидела свой Город:

Еще на всем печать лежала
Великих бед, недавних грез...

Как еще никогда острым было у нее в это время чувство Родины:

Я знала, это все мое —
Душа моя и тело.

Как был прав, как был точен в своих словах Борис Пастернак, когда в 1943 году написал в связи с выходом в свет маленькой ташкентской книжки ее «избранных» стихов: «...Было бы странно назвать Ахматову военным поэтом. Но преобладание грозовых начал в атмосфере века сообщило ее творчеству налет гражданской значительности.

...Две кровопролитные войны, их следы чуть ли не на каждой странице, и между ними известный силуэт с гордо занесенной головой, жизнь и деятельность несгибаемой, преданной, прямолинейной дочери народа и века, закаленной, привыкшей к утратам, мужественно готовой к испытаниям бессмертия... Давнишняя ахматовская сжатость, плавность и свобода...— качества, отныне пушкинские до бесконечности».

Какими же напрасными кажутся нам теперь когда-то так мучившие ее опасения, что стихи ее останутся для новых поколений читателей только «прошлым». Начав с интимной лирики, Анна Ахматова прошла свой трудный и неуклонный путь, становившийся все более широким в своей духовной и гражданственной значительности. Для современного читателя она стала поэтом двух эпох в жизни ее «Родной земли», поэтом, близким и сегодня.

СОДЕРЖАНИЕ

На первом форзаце — Анна Ахматова. Рисунок Амедео Модильяни, 1911 г.

На втором форзаце — последний «рабочий стол» А. А. Ахматовой в Комарове.

Виталий Яковлевич Виленкин

В СТО ПЕРВОМ ЗЕРКАЛЕ
(АННА АХМАТОВА)

Редактор *Л. Б. Воронин*
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор *Н. Н. Талько*
Корректоры *О. В. Селиванова* и *Н. Г. Худякова*

ИБ № 5672

Сдано в набор 05.08.86. Подписано к печати 20.04.87. А 06650. Формат $84 \times 108^1/_{32}$. Бумага офсетная № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 16,80+2,52 вкл. Уч.-изд. л. 18,67. Тираж 100 000 экз. Заказ № 552. Цена 1 р. 40 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

Виленкин В. Я.

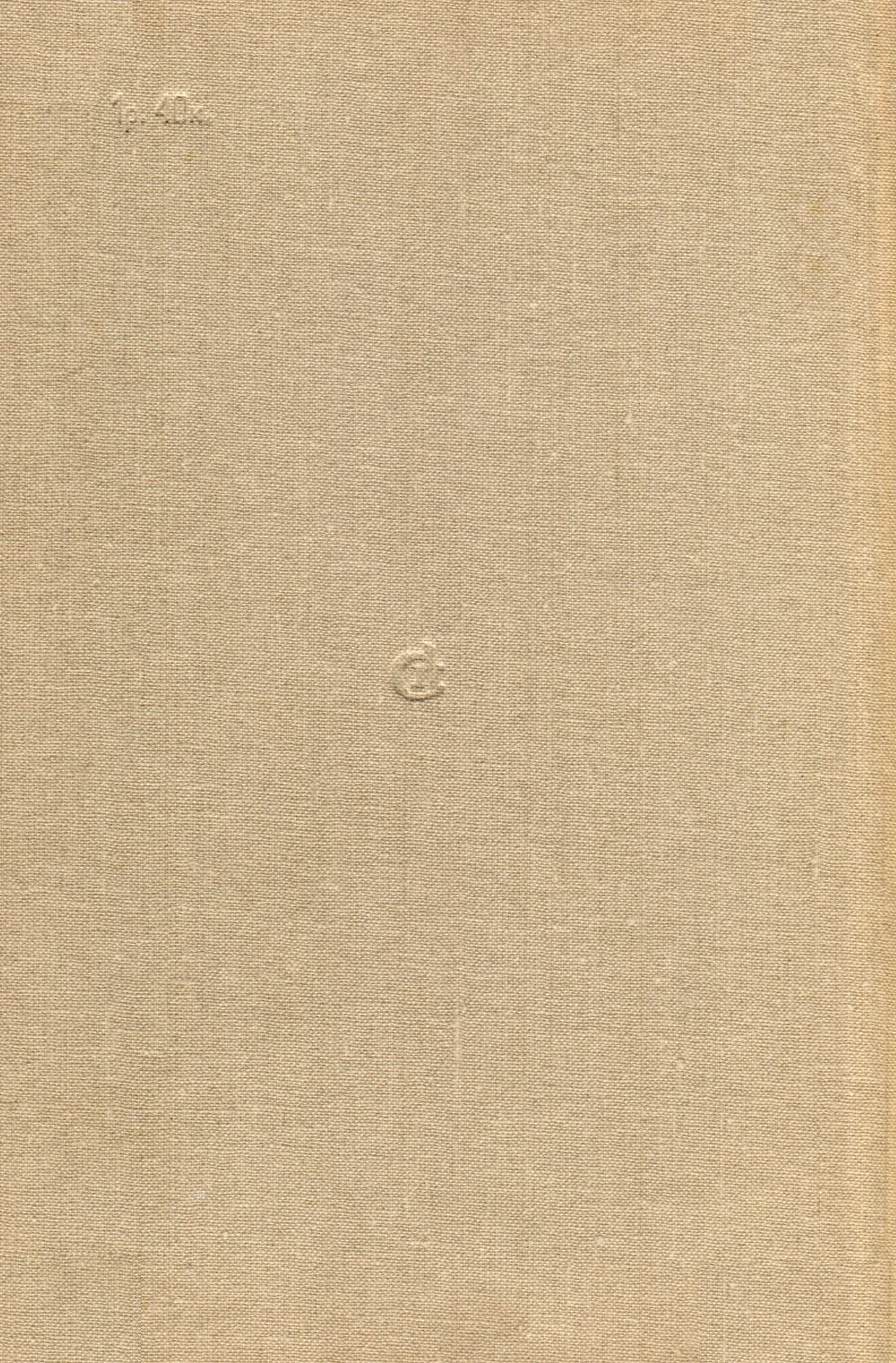
В 44 В сто первом зеркале *(Анна Ахматова)* — М.: Советский писатель, 1987.—320 с.

«В ста зеркалах» — так назвала Анна Ахматова альбом посвященных ей стихов. Книга В. Виленкина — это как бы сто первое зеркало, в котором отразились личность и грани творческого мира большого поэта. Автор делится своими воспоминаниями о встречах с А. Ахматовой и размышляет об истоках, некоторых мотивах и характерных чертах ее поэзии.

В $\frac{4603010102-154}{083(02)-87}$ 432—87

ББК 83.3Р7




1р. 40к.